ACADEMIA

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

под общей редакцией

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

и АБРАМА ЭФРОСА

ПАЛЕХ

ACADEMIA

МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

А. В. БАКУШИНСКИЙ

ИСКУССТВО ПАЛЕХА

Свердловский Клуб Работников
Искусства и Литературы
г. Свердловск, ул. Куйбышевская 12 Телефон М-44-66

Библиотека
Свердловского
Дома Знания
Инв. № #89

ACADEMIA
1934

Свердловская
ОБЛАСТНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Супер-обложка, переплет,
форзац и заставки
И. М. Баканова

ОТ АВТОРА

«Искусство Палеха»—первый опыт научного исследования судьбы древнерусской художественной традиции от конца XVII века до настоящего времени. Развитие палехского стиля, его первый расцвет, предреволюционное вырождение и новое возрождение в атмосфере революции отражают типический путь больших пластов массового искусства, который особенно интересен социологически и который так мало до сих пор привлекал к себе исследовательское внимание.

В основу выводов первой части положено изучение совсем необследованных замечательных памятников искусства и ряд неопубликованных материалов, собранных автором на месте в течение ряда лет. Эти выводы обосновывают все то, что произошло с Палехом после революции.

Вторая часть характеризует те неожиданные качественные изменения, которые после революции совершаются в сознании мастеров Палеха, в их стиле, те завоевания, которые сделаны в небывало короткий срок применительно к новым материалам, и тот широкий и новый путь, который намечает для себя Палех в области не только художественной промышленности, но и искусства больших форм.

Подробное описание всех производственных процессов как в технике древней живописи по живой практике современных иконописцев, так и в деле обработки ими новых материалов автор считает очень нужным для развития современной художественной культуры.

А. В. Бакушинский

Июль 1930—май 1933
Москва

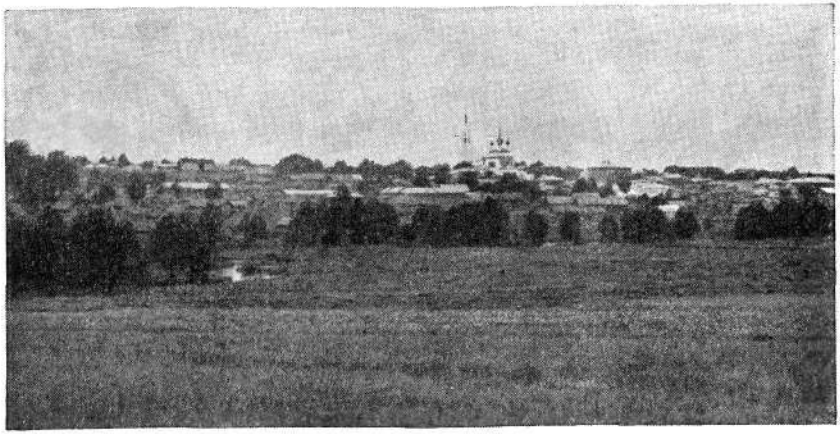
ЧАСТЬ I

ИСТОРИЯ СТИЛЯ
И
ПРОИЗВОДСТВА

ГЛАВА I

ИСТОКИ ИСКУССТВА ПАЛЕХА

Палех, старинное гнездо Владимиро-Суздальского иконописного дела, расположен в глухом северном углу древнего края, ныне— Ивановской Промышленной области, в тридцати верстах от Шуи и железной дороги, близ границы с Костромщиной (рис. 1). Один из первых исследователей иконописного района Владимирской губернии, Г. Д. Филимонов, попавший туда в начале 60-х годов, ярко описывает свои дорожные мытарства и последующие неожиданные и сильные впечатления от самого Палеха. Ныне путь к Палеху легче и удобнее, по почтовому, довольно сносному тракту. Дорога раскрывает характерный среднерусский пейзаж. Палех окружают слегка всхолмленные живописные окрестности. В центре села, на самом высоком месте—старинная церковь, построенная в XVIII веке, но в строгих архитектурных формах XVII века, с шатровой колокольней на редкость прекрасных пропорций (рис. 2). Ее острый белый силуэт привлекает внимание за несколько верст в широких просторах хлебных полей и лугов, в далях синеющих лесов и перелесков, уходящих за горизонт. Главная улица села необычайной широты с шумным и пестрым базаром посредине. Красивой чередой



1. Село Палех. Общий вид с юго-востока.

двух «порядков» своих домов она сбегает к реке и за реку, заплескивая две слободки в приречный дол направо и налево.

В местной церковной летописи записано: «Село Палех первоначально принадлежало князьям Палецким из рода князей Стародубских. По прекращении рода князей Палецких в XV веке село Палех перешло в казну. В первой четверти XVII века Палех был пожалован Ивану Бутурлину «за московское осадное сидение королевичево» и принадлежало роду Бутурлиных до 1861 года». Так утверждается частью местным преданием, частью архивными данными давняя старина поселения.

Научное внимание к Палеху до сих пор было обусловлено общим интересом ко всему иконописному району Владимирской губернии, где, по преимуществу в селах Палехе, Холуе и Мстере, сосредоточилось в течение XVIII—XIX столетий иконописное дело. Можно думать, что первый толчок к изучению района был дан любознательностью Гете, который пожелал получить сведения о современном ему состоянии искусства суздальских иконописцев [1].

В 1814 году был дан двойной ответ через подлежащие правительственные инстанции: Карамзиным и владимирским губернатором Супоневым. Карамзин, не сообщая ничего конкретного на запрос, тем не менее формулирует несколько утверждений, которые ныне никак не могут быть признаны правильными. Так, например, он говорит, что «суздальская иконопись есть подражание византийской», что «сия иконопись у нас не изменилась в течение веков...» Супонев дает более подробные и объективные сведения о районе,

подчеркивает «превосходный» характер искусства Палеха, впервые упоминает имена выдающихся палехских мастеров—братьев Андрея и Ивана Александровичей Каурцевых. Позднее он дополняет это сообщение образцами иконописного искусства, изготовленными в районе, повидимому, на данный случай по специальному заказу. В Веймар были посланы четыре иконы: две—палехских писем, «произведения славных Каурцевых», одна с изображением богоматери, другая—двунадесятых праздников,—как можно предполагать, типичные образцы палехской виртуозной «мелочной» манеры; две другие иконы—холуйской работы без обозначения мастеров. К сожалению, осталось неизвестным, как отнесся Гете ко всем этим высланным ему материалам.

Позднее ряд исследователей пытается в большей или меньшей мере с разных сторон осветить характер, особенности и состояние иконописного промысла во Владимирском районе, давая ряд описаний в своих заметках и впечатлениях на страницах повременной печати. Начиная с 60-х годов прошлого столетия, в Палехе побывали академик В. Безобразов, исследователь народного быта Максимов, поэты Майков и Некрасов, Г. Д. Филимонов, В. Т. Георгиевский, гр. С. Д. Шереметев («Г. С. Ш.»), акад. Н. П. Кондаков. Боль-

2. Палехская церковь с юго-запада.

шинство этих исследователей ограничивается типом этюдных набросков, легких очерков проезжего путешественника [2]. Только В. Т. Георгиевский и Н. П. Кондаков дают первые обстоятельные сведения о реальном положении дела, характеризуют промысел с разных сторон: хозяйственно-экономической, правовой, бытовой, говорят о формальных особенностях, технических приемах, о традиции местного мастерства, его связи с традицией московского центра. Однако и у этих двух наиболее компетентных авторов, сильнее чем другие заинтересованных районом, преобладает характеристика современного им состояния иконописного дела как кустарно-массового производства. Они далеки от признания такой художественной ценности за местным искусством, которая вполне оправдала бы тщательное научное изучение эволюции его стиля, выяснение его связей с рядом школ и направлений не только столичных, но и провинциальных [3]. Такая точка зрения тогда была вполне понятна. Русское искусствознание в своем переходе от методов археологических и иконографических вступало в полосу увлечения, с одной стороны, искусством Византии—и Кондаков был одним из монументальных византинистов,—с другой стороны, приоткрывались уже перспективные дали на большие явления в развитии древнерусского искусства, на его самостоятельную ценность и обособленность от Византии. Современное иконописное дело ни эстетически, ни исторически не могло еще обратить тогда внимания научных специалистов. В коконе позднего палехского ремесла еще никак невозможно было предугадать прекрасную бабочку «палехских лаков». А поиски общих закономерностей развития стиля на материале поздней иконописи, как это намечается в настоящем исследовании, еще не могли серьезно привлечь исследовательское внимание: слишком слаб еще был интерес к теоретико-искусствоведческим вопросам и концепциям.

Ныне значение изучения поздней иконописи и ее развития с начала XVIII века все более становится очевидным. Оно дает прежде всего серьезные основания к пересмотру отношения между древнерусским, по существу церковным, и новым светским искусством. Только исходя из развития поздней иконописи, можно перекинуть мост между Левицким и Симоном Ушаковым, портретом Рокотова и «парсунами» конца XVII века. Однако западные воздействия для нового искусства оказались более сильными, чем для древнерусского искусства. В нем они были элементами привходящими, ничуть не смещающими основных направлений его движения во времени, обусловленного внутренними закономерностями. И поздняя иконопись сохраняет полную органическую связь с древнерусской тради-

цией как ее историческое продолжение и по внутреннему содержанию и по форме. Наряду с такой связью и благодаря, несомненно, ей, мы наблюдаем в развитии поздней иконописи самостоятельность и характерность стиля, органичность появления одной формы из другой. Наконец, изучение художественной формы и ее развития в поздней иконописи, особенно в ее современном состоянии, дает много материалов для установления функциональной связи между формой и факторами общественного и хозяйственного порядка. Здесь эта связь особо убедительно может быть отыскана и определена. В явлениях поздней иконописи очень четко выясняется воздействие на ее стиль запросов тех или других общественных групп,— может быть, потому, что здесь вполне обнаженно стоят друг против друга требования, вкусы заказчика и мастерство производителя, законы рынка и художественная воля. На основе этих взаимоотношений может быть поставлен и разрешен вопрос о социальном содержании и социальной значимости поздней иконописи как художественного факта.

Весь этот круг проблем, связанных с изучением нашего материала, приводит неизбежно к ряду историко-художественных выводов существенного значения. Сопоставляя развивающийся ряд явлений поздней иконописи с аналогичными явлениями в искусстве Запада и Востока, мы довольно ясно найдем и сходные черты в процессе развития и сходные условия, воздействующие на это развитие, и, наконец, закономерности, управляющие самим развитием.

Изучение всего сложного массива поздней иконописи еще в большой мере дело будущего. Мало известен материал, еще менее—его группировки по местным школам и направлениям. Огромную роль в таком предварительном накоплении и элементарной систематизации должно сыграть наше краеведческое движение.

Настоящая работа представляет лишь опыт систематического изучения одной группы материала, обстоятельно известной автору,— палехского иконописного дела и его развития на фоне перекрещивающихся воздействий древнерусской традиции, живущих параллельно с этим делом других провинциальных школ и «пошибов»,— наконец, влияний на это дело со стороны нового русского и западного искусства. Развитие палехского художественного стиля, его истоки и историческую судьбу можно до конца выяснить и понять, выводя их лишь из общего массива древнерусского искусства, как целого, и всего разнообразия факторов, его определявших.

Владимиро-Суздальская область была одним из древних центров русского самобытного искусства. Первые указания на работу суздальских мастеров встречаются в летописи уже с конца XII века [4].

Здесь возник своеобразный стиль, отличный от форм, созданных Киевом и Новгородом. Здесь по-иному, чем в Киеве и Новгороде, преломилась византийская традиция. Не было строгости и настойчивости в подражании византийским образцам, как в Киеве. Чужд был дух суровой новгородской мужественности. Женственная мягкость и спокойная, плавная текучесть линии, сдержанная гармоничная красочность характеризуют суздальский стиль, по преемству принятый и развитый раннемосковской школой и ее великим представителем—Андреем Рублевым.

Эти центры древнерусской художественной культуры имели свои провинциальные ответвления, определяемые такими путями, по которым распространялось их общее культурное влияние. Так, под воздействием искусства Новгорода и Пскова зародились и своеобразно определились школы и «пошибы» севера в таких очагах, как Вологда, Устюг Великий, Сольвычегодск.

Гнезда иконописания в Суздальской области—между Волгой и Окой,—храня в какой-то мере свои древние местные традиции, испытывали все более сильное влияние со стороны Москвы. В городах среднего Поволжья—Твери, Романове-Борисоглебске, Ярославле, Костроме—вырабатывался свой особый стиль как результат перекрещивающихся влияний: с севера—новгородских, с юга—московских.

Древнерусская традиция искусства раннего феодализма—традиция Киева, Новгорода, и, вероятно, Суздаля,—создавала стиль аристократический—стиль, выражающий в основных своих сложившихся элементах, непосредственно воспринятых от такой же аристократической Византии, утонченную эстетику высших классов. Это было искусство княжеской военно-дружинной группы и верхних слоев торгово-рабовладельческого класса.

Наиболее характерные линии намечаются в развитии новгородского искусства. Они определяются, с одной стороны, вкусами боярства и богатого купечества в границах общей им феодальной аристократической концепции, с другой—примитивными запросами городской ремесленно-купеческой массы и крестьянства. Последние создают тот примитивный стиль, который вырабатывается в новгородских «пятинах» и дает начало целой группе «северных писем» Поморья, Архангельского и Вологодского краев. От суровой, скуповыразительной формы XIV века—раскрытого, напряженного цвета, сдержанно строгой композиции, жесткости почти геометрической линии—Новгород бояр, крупных землевладельцев и купцов в XV—XVI вв. идет к ослаблению цветности, преобладанию блеклых и нежных красок, построенных на отношениях темных и светлых

тональностей и динамичности композиции, к изысканно хрупким пропорциям, волнистой линии контуров. Позднее ответвление новгородской школы—школа строгановская, рожденная вкусами и заказами купцов Строгановых—своеобразных Медичи русского севера,—продолжала эту эволюцию, выводя монументальную новгородскую форму в тончайший изыск декоративно-орнаментального интимного искусства. Эти изменения происходили и под влиянием Москвы. Сильно было и воздействие Востока, особенно Персии, ее лаков и миниатюр. Это воздействие было следствием усиления культурного влияния ближнего Востока в связи с ростом и расширением торговых отношений.

Строгановская поздняя традиция XVII века оказалась созвучной позднемосковской царской школе, совершившей сходный предзакатный путь от Рублева до царских «изографов»—мастеров Оружейной палаты. Царская школа XVII века в свою очередь вобрала в себя и позднюю новгородскую форму и свойства ее строгановской разновидности. Она окончательно заковала потухающий цвет в золотую паутину «инокопи», пользуясь не столько техникой «ассиста», сколько приемом наложения штрихов «твореным» золотом. В иконах царских писем второй половины XVII века характерная графичность поздненовгородского и строгановского стиля перешла в виртуозную каллиграфию мелочного письма, которое поражает своей пышностью и многообразием линейных форм, своей узорочностью. Так московский центр, сосредоточивая постепенно в своих руках политическую власть, поглощал и перерабатывал особенности прежних художественных крупных школ, порожденных древними очагами русской культуры, и к середине XVII века выковал собственную школу, собственный стиль, отражающий царский быт, уклад жизни и художественные потребности верхних слоев, главным образом родовитой придворной и чиновной знати. Но в этом стиле в конце XVII века появились значительные и резкие изменения. Они связаны с большими экономическими и социальными сдвигами. Московская Русь все сильнее вовлекается в товарообмен с Западом. Торговые интересы захватывают в известной мере высшее землевладельческое и служилое сословие. Усиливается на этой почве рост и значение торгового класса. Его экономически передовые слои вместе с верхушкой придворной знати вступают в борьбу с феодальной идеологией, становятся в той или иной степени проводниками западной культуры. В силу всех этих причин с Запада хлынула стремительная волна новых влияний, проникшая ранее в быт, а теперь и в религиозное искусство. Новые сюжеты, новая, соответствующая им, форма композиции, новое понимание и разрешение

Свердловская ... БИБЛИОТЕКА

пространства, изображения в нем вещей, вновь открывшаяся в нем роль света, а отсюда—новые колористические задачи, все это производило большой переворот в искусстве. Это были формы ренессанса и барокко, формы городской, по преимуществу немецкой, культуры, распространяемой таким же демократическим видом искусства—гравюрой. Новые формы, сталкиваясь со старой аристократической традицией, создавали интересные переходные разновидности, выводили церковное, строго иератическое искусство к новому языку, более понятному, более «мирскому». Лишая искусство монументальности и обособленности, они делали его интимнее, уютнее, ближе к жизни. Но они и снижали его стиль, обмещанивали, делали более прозаическим. Таков С. Ушаков с его школой. Таково его западное увлечение светотенью—«световидность» ликов ушаковского письма.

Потухающая многоцветность раннемосковской и новгородской традиций переходит в сдержанную тональность, получаемую многообразными оттенками одного цвета: или золотисто-коричневатого или зелено-голубого. Он окончательно подчиняет себе ослабленные и блеклые краски, не имеющие теперь уже самостоятельного значения. Контрасты светлого и темного все более служат разрешению новой задачи: характеристике объемной формы светотенью. Задача пластического изображения становится основной в противоположность предшествовавшей концепции, где преобладали цветовая и линейная формы. Эта задача с особой трудностью могла быть решена процессом внутреннего развития древнерусского искусства. А потому здесь значительно сильнее, чем раньше, чувствуются воздействия,—хотя и с некоторым отставанием в темпе,—концепции и форм западного искусства после Возрождения с его иллюзорно-реалистической системой изображения телесности и пространства.

Перспективное построение [5], не выводимое, однако, нашими иконописцами из строгой теории, начинает не только определять форму предметов [6], но и планы глубины,—близко к тому, как это наблюдается в иконописи треченто. Пейзаж природный и архитектурный приобретает впервые робкую, но небывалую раньше свободу [7]. В нем по-новому, скорее светски, чем по-церковному, используются элементы форм природы, городских и сельских зданий, не только заимствованных с западных образцов—главным образом гравюр,—но и наблюденных в русской действительности. Появляются чисто бытовые мотивы. Эта новая концепция была чутко и остро понята протопопом Аввакумом, отлично формулирована и отвергнута, как противная православию и его традиции [8].

Аввакум в сущности защищал не православие, а художественные требования наиболее консервативных в религиозном и общекультурном отношениях слоев, связанных с движением раскола. Оно было сложным. В основном—это демократическая оппозиция верхних слоев торгово-купеческого класса, зародыша будущей русской буржуазии, против растущего абсолютизма царской власти и ее опоры: придворно-служилой группы. Оно охватило часть интеллигенции, значительные массы крестьянства, главным образом, крепкого, зажиточного, городской ремесленный слой и группы мелкого и среднего купечества.

К движению примыкали некоторые группы высшей родовитой феодальной аристократии, недовольные расправой абсолютизма с остатками феодального строя, переломом в сторону новых, буржуазных отношений. Все эти силы были против новшеств нео-византинизма официальной церкви, поддерживающей тенденции абсолютизма и связанных с ним социальных групп. Поэтому старообрядчество тяготело к стилям «древлего» благочестия, стилям изживаемого Москвой феодального строя.

В XVII веке в массив искусства господствующих классов стали проникать все настойчивее и властнее тенденции новых социальных слоев, получавших большее, чем ранее, историческое значение в экономическом и политическом развитии страны. Новые художественные веяния—своеобразный результат того соотношения общественных сил, которое получилось после смуты и оформлялось в убыстренном темпе к концу XVII века. Смуту одолели города верхней Волги и средняя служилая масса московского государства. Это обозначало решительное преодоление феодального строя и усиление буржуазных начал. Новые стилистические сдвиги отражали историческую поступь крупной торгово-промышленной купеческой верхушки, а за нею средних слоев московского общества, связанных с капиталистическими тенденциями в их самом раннем выражении. Так, под влиянием Запада родился «фряжский» стиль—та фрязь, которая в течение двух следующих столетий оказалась очень устойчивой в своих основных свойствах при всех внешних изменениях формы [9].

Вокруг Москвы в большей или меньшей связи с ней, подвергаясь в той или иной степени ее влиянию, существовали школы провинциальные, стили которых отражали преимущественно местные запросы класса служилого, посадских людей, купечества, крестьянской массы.

Стилистические признаки большинства провинциальных школ определяются некоторым примитивизмом концепции вплоть до со-

звучия стилю народного лубка, как первоистока. Общее явление—неизжитая сила и яркость цвета, любовь к контрастным его отношениям, построенным на преобладании гаммы открытой, жесткость линии, тяготение к простой и по возможности симметрически уравновешенной композиции, стремление к загружению подробностями, усиление элемента повествовательного, введение в изображение бытовых черт, обусловленных местными особенностями жизни. Так возникли и определились своеобразные очаги народного стиля в религиозной живописи по верхней Волге,—возникли особые манеры—пошибы тверские, романово-борисоглебские, ярославские, костромские. Между верхней Волгой и Окой густо разбросались иконописные гнезда Владимиро-Суздальского края, о которых речь будет впереди.

Все это было крайне противоположно тому отвлеченно-парадному стилю, который определился в Москве первой половины XVII века, но значительно ближе по внутренним запросам к изменениям в этом стиле, появившемся в конце века. Новые формы оказались мостом, благодаря которому оба стиля—аристократических верхов и демократических низов—не оставались разобщенными. Происходило взаимное проникновение с рядом новых и очень существенных следствий. Растущие потребности Москвы, как мощного центра огромной страны, постройка множества новых храмов, грандиозные монументально-декоративные замыслы двора—все это постоянно требовало притока новых сил в области живописного дела. Введена была особая повинность для провинции: поставка на Москву мастеров-иконописцев. Царский двор требовал лучших из них для столичных работ. Здесь выправлялись и «золотились» провинциальные приемы и стиль, обогащался общий и художественный кругозор, убыстрялась естественная эволюция местных форм под натиском новых, но духовно покоряющих воздействий. Москва оказывалась также тем посредником, через которого провинция воспринимала влияния Запада, его художественную концепцию барокко и связанный с нею стиль. В свою очередь московская изысканность в процессе самоизживания стареющей и изолированной аристократической культуры подкреплялась струей свежести и непосредственности, идущей от чистых истоков народного творчества.

Провинциальные мастера, вызванные на работу в столицу, нередко возвращались по выполнении ими придворных заказов и поручений обратно в родные места. Здесь они продолжали свою художественную деятельность, обогащенные новым опытом. Создавалась новая разновидность стиля, в котором последние достижения столичной художественной моды объединялись с местными вековыми

и устойчивыми традициями, придворная изысканная утонченность форм—с духом здорового, крепкого примитивизма. Все эти, казалось бы, непримиримые противоречия тем не менее создавали в своем объединении то радостное своеобразное искусство, которое ярким хором красок, их насыщенностью и щедростью, густой и грузной ритмичностью общей композиции, увлекательным многоречивым рассказом сюжетной канвы поражает и привлекает глаз посетителя в стенных росписях и иконах церквей по верхнему Поволжью. Так возникли во второй половине XVII века фрески и многофигурное иконное письмо Ярославля, Костромы, Романова-Борисоглебска, Ростова Великого.

Это искусство сначала было под сильным столичным влиянием. Но освободилось от него быстро. В своем стилистическом развитии оно пошло дальше искусства московского и более быстрым темпом, решительнее и раньше воспринимая ряд западных новшеств и заражая, в свою очередь, ими более консервативную Москву. Объяснение следует искать в той передовой роли, которую в конце XVII века играло купечество верхней Волги в экономической жизни страны, в сношениях с Западом.

Отсюда колоссальное влияние с конца XVII века верхневолжских городов и их художественной культуры на всю область между Волгой и Окой.

ГЛАВА II

ПАЛЕХ В ЭПОХУ РАСЦВЕТА
(XVIII—начало XIX века)

ПРОМЫСЕЛ КРАЯ

Иконописный промысел в XVI—XVII вв. широко захватил население Владимиро-Суздальского края. Обширные иконописные мастерские по примеру московских царских мастерских организуют монастыри для сбыта икон богомольцам, для вывоза не только в провинцию, но и в Москву.

Иконным делом промышляют и люди мирские: посадские люди, мещанство, крестьяне, светское духовенство. Работают семьями, передавая ремесло по наследству. Распространение промысла в ту пору было очень широко. В ряде городов и селений между Волгой и Окой документы отмечают гнезда иконописцев. Были они в Суздале, Владимире, Боголюбове, Переславле Залесском, в Гороховце, Муроме, Вязниках, Шуе, в селах Палехе, Мстере, Холуе.

Нам известны вызовы в Москву местных иконописцев для царских работ из Гороховца, из Переславля Залесского. Иконописцы переславские заслужили даже одобрительный отзыв Симона Ушакова.

Нам неизвестны точно пути распространения иконописного промысла в области. Можно предполагать по некоторым данным, однако, что это дело связано было с несколькими местными крупными очагами, где оно получило свое начало гораздо раньше. Из Владимира и Боголюбова иконописное дело распространилось по Клязьме: в Мстере, Вязниках, Гороховце. Может быть, отсюда же оно попало в Муром. Из Суздаля или Троице-Сергиевой лавры оно, вероятно, было занесено в Переславль Залесский. Холуй, вотчина Троице-Сергиевой лавры и Суздальского Спасо-Ефимиева монастыря, весьма рано, с XVI века, был приспособлен ими к иконописному делу крайне невысокого ремесленного уровня.

Шуя и Палех, взаимно связанные территориальной и, повидимому, экономической близостью, имеют более сложную иконописную традицию. Проникновение ее можно предполагать с двух сторон: один путь через Холуй от Троице-Сергиевой лавры, другой—через Кинешму и Кострому с верхнего Поволжья.

Шуйское предание говорит о первичности иконописного промысла в Шуе и о пересадке его в XVIII веке в Палех. Однако это предание мало достоверно. Палех упоминается в документах уже с XVII века и независимо от Шуи. С другой стороны, недавно расчищенные в Шуйском соборе иконы XVII века оказываются образцами стиля, весьма несходного со стилем раннего Палеха. Стиль шуйских икон, заслуживающих особого исследования, находится в гораздо большей связи,—вернее, в прямой и несомненной зависимости—от верхней Волги: Костромы, быть может Кинешмы, Ярославля.

В течение XVIII века иконописное ремесло постепенно исчезает. Круг охвата населения этим промыслом быстро суживается. К концу XVIII века вымерший в большинстве местностей Владимиро-Суздальского края иконописный промысел сосредоточивается в трех больших селах: Палехе, Мстере и Холуе.

Причины этого явления еще недостаточно выяснены. Повидимому, большое значение здесь имела намечающаяся концентрация производства или в крупных центрах—Москве, областных городах, при больших монастырях—или в местностях, где живее всего была традиция мастерства, заинтересованность производством, где было много людей, занимающихся им. В отношении к Палеху, Мстере, Холую сыграли крупную роль заказы Лавры, зарождающиеся большие мастерские-предприятия и организация сбыта с помощью особых торговцев-перекупщиков, офеней, завозивших иконные товары в самые отдаленные местности России. Немалую роль в этом деле сыграли и местные экономические условия. Для крестьянского на-

селения всех трех сел занятие земледелием не было основным. Особенно характерно в данном отношении положение Холуя, всегда существовавшего без надельной пахотной земли. Там, вероятно, иконописное дело и появилось раньше, чем в двух соседних селах, приняв издавна ремесленный характер. Как бы то ни было, для населения района занятие иконописью всегда было значительно выгоднее занятия земледелием. Последнее было делом побочным и чаще всего принимало арендные или испольные формы.

Каждое из этих трех сел с давних пор нашло свой уклон в иконописном деле.

Холуй главное свое внимание сосредоточил на выработке «расхожих» икон—широко расходившейся, благодаря своей низкой цене, иконной дешевки. Эта дешевка уже в XVII веке переходила нередко границы канонической тематико-сюжетной и художественной грамотности. Холуйские изделия встречали время от времени суровое отчуждение, запрет, а исполнители—жестокое наказание. Грамота 1668 года предписывает: «... в селе Холуе поселяне... пишут святые иконы без всякого рассуждения и страха, с небрежением и неподобно... и тем иконописцам впредь изображения святых икон отнюдь не писать...» [10]. Того же требовала позднее, в XVIII веке, суздальская консистория, обязав холуян подпиской «нелепого и противного изображения на святых иконах отнюдь не допускать» [11]. Ремесленное производство, однако, этими запретами не регулировалось и не прекращалось.

Холуйская манера и в дешевке и в изделиях более высокого качества находилась в XVII веке в некоторой зависимости от Суздаля. Часть холуйских крестьян были крепостными Спасо-Ефимиева монастыря. По местному преданию, из Суздаля был прислан в Холуй монах-иконописец для обучения мальчиков иконописному ремеслу. Но более всего здесь было воздействие Лавры и ее мастерских. Это воздействие в XVIII веке имело особый вес. Оно выражалось как в заказах икон, так и в обучении под присмотром лаврских иконописцев-монахов холуйских мальчиков, детей иконописцев. Известно, что отданы были десять учеников из Холуя для обучения иконописи иеромонаху Павлу Казановичу из Межигорского монастыря под Киевом [12].

Вполне возможно, что это обучение создало те характерные особенности холуйского ходового, массового стиля, которые особенно приняты были на Украине и там помогали распространению холуйских изделий более живописного, чем иконного, стиля. Известно, что холуйских мастеров в некоторых случаях вызывали в Москву, например, для росписи триумфальных ворот к въезду императрицы

Елизаветы, для поновления стенописи в московских кремлевских соборах [13] уже при Екатерине II. В XVIII веке Холуй насчитывал более трехсот иконописцев, а один из местных историков утверждает, что «обыватели тоя слободы все иконописцы» [14].

К началу XIX века это число иконописцев выросло до семисот, включая сюда и помещичьих и казенных крестьян [15].

Средний уровень холуйского мастерства выражался стилем, в формах которого изготовлялись дешевые плащаницы, хоругви и так называемые «мерные» иконы [16] на недорогих сортах дерева. Этот стиль в общем характерен ремесленной фрязью и очень решительным уклоном в сторону живописных тенденций в противовес тенденциям иконописным. Высший уровень холуйской работы определялся главным образом мелочным письмом и выполнением по заказам мерных моленных икон. Холуйское мастерство было хорошо известно в XVIII и начале XIX века [17]. Высший уровень его равнялся примерно среднему уровню мастерства в соседнем Палехе. Иконная дешевка с течением времени все более поглощала в Холуе силы населения, катастрофически снижая ремесло. Ухудшала она и экономическое положение населения. Масса местного населения до революции была занята изготовлением и сбытом дешевых расхожих икон. Их качество было очень низко. До войны в местной лавке можно было купить за двадцать-двадцать пять копеек икону размером в 6×5 вершков на ольховой доске, писанную яичными красками на посеребренном чеканенном фоне. Себестоимость такой иконы торговцу обходилась примерно в тринадцать-пятнадцать копеек. Еще дешевле были так называемые «листоушки-однолички» (отдельные изображения Христа, богоматери, Николая Чудотворца). Листоушка оплачивалась мастеру в полкопейки с его красками. Прожиточный минимум в десять-двенадцать рублей на месяц выколачивали убыстрением работы и диференциацией процесса производства. Население жило впроголодь и брело куда попало—на фабрики, в города, на Оку и Волгу [18].

Наиболее интересным и ценным свойством холуйской предреволюционной манеры было усиление многоцветности несколько примитивного и лубочного характера, а также реалистических тенденций. Это были тенденции своеобразного наивного реализма, особенно ярко проявляющиеся в иконном пейзаже. Отсюда может пойти современное возрождение художественного стиля Холуя.

Мстера—в прошлом крепостная вотчина князей Ромодановских. Тяжелая рука «князя-кесаря» и его потомков долго тяготела над большим, крепким, как сильный улей, живописно разбросанным

селом близ широкой судоходной Клязьмы, над его населением, в значительной массе старообрядческим к началу XVIII века. Это население было трудолюбиво, предприимчиво и быстро превратило Мстеру в торгово-промышленную слободу близь водного пути и большой дороги между Москвой и Нижним-Новгородом. Мстера «промышляла» огородными культурами, торговала рыбой, солью и рядом провозных товаров. Но главным ее промыслом уже с XVII века было иконописное дело. В нем Мстера нашла и свой круг заказчиков, широкую потребительскую массу, и свою художественную манеру, отличную от Холуя и Палеха. В основном иконописный стиль Мстеры XVIII—XIX веков создавался вкусами и потребностями старообрядчества не только Московской области, но и других, более отдаленных краев: Заволжья и Поморья, Дона, Урала и Сибири. Социальный состав старообрядчества, его политические тенденции, его культурные стремления, охарактеризованные нами выше при описании начального движения раскола, определили как основные элементы, так и развитие мстерского стиля. В сущности это стиль мелкобуржуазной ремесленно-торговой и крестьянской среды, продолжающей оппозицию против царской власти и официальной церкви, которые были объединены защитой интересов помещичьего землевладения и растущего крупного капитала. Поэтому попрежнему старообрядчество требовало следования дониконианским стилистическим традициям. У различных групп старообрядчества были свои стилистические запросы. Север—в главном крестьянский и мелкоремесленный—требовал икон в стиле Новгорода и Поморья. Купечество, мещанство и зажиточное крестьянство Сибири, казачество Дона, Кубани, Урала хотели икону московской манеры—Москвы XVI века, эпохи борьбы демократических тенденций царской власти в ее столкновении с боярством. Старообрядческое купечество центра предпочитало орнаментальность и драгоценную мелочь строгановских писем. Так родилось широкое подражание Мстеры старым манерам иконописного искусства до XVII века, доводимое нередко до тончайшей, виртуозной подделки. Немало археологов и любителей старины до последнего времени становилось жертвой мстерской имитации. Немало есть икон в наших музейных и частных собраниях, на которых грани между подлинно старым и поддельным новым можно установить лишь с помощью самого тщательного технического анализа, фотосъемки и рентгенирования. Существовали разнообразные методы производства «старых» икон, начиная с частичной чинки выпавших кусков, продолжая ловкой пересадкой древнего лика на новую доску и заканчивая производством совсем новых икон с такой «патиной времени» и безукоризненной строгостью старого стиля

той или иной эпохи, что эти таланты и повадки мстерцев пользовались широкой и заслуженной известностью.

Мстера была поставщиком не только стилизованного или поддельного товара, но и подлинных старых икон, воспитывая и утончая свои знаточеские способности. Глаз мстеряка издавна приобрел ту безошибочную остроту угадывания, распознавания, какая с незапамятных времен делала его величайшим специалистом, знатоком в этой области. Чувство стиля у мстерцев было так развито, навыки были так выработаны и утончены, что Мстера могла с большим и прочным успехом широко поставить реставрационное дело, доведя в ней свой опыт до неподражаемого тончайшего мастерства. Ни один из современных иконописных центров не мог выдвинуть таких сильных и талантливых реставраторов старой иконы и фрески, как Мстера—со всеми достоинствами и темными сторонами этого дела.

Однако и в подражаниях древним стилям Мстера сохранила свое лицо, постепенно переделывая их по своим вкусам. Особенно много вольностей допускалось в работах на широкого, мало требовательного стилистически потребителя. Подлинный и очень своеобразный стиль Мстеры образовался из так называемого «бесстильного», «себякинского» («от себя») письма, которое находило сбыт и в широкой старообрядческой среде и в тех слоях православного населения, которые не хотели древней строгости форм и довольствовались лишь легким привкусом старины. В сущности это были вкусы зажиточного мещанства и мелкого купечества, частью православного, частью пошедшего на компромисс с господствующей государственной церковью по линии создания единоверчества. Это было, повидимому, искусство тех социальных групп, которые стремились в экономическом и общественно-политическом отношениях итти по пути легального сотрудничества с правительством, официальной церковью и классом торгово-промышленным в общем процессе роста и укрепления буржуазных начал.

Новый стиль Мстеры создавался мастером-середняком и мастером дешевым, мастером расхожей иконы, работавшими на массового потребителя в городе и деревне. Это была своеобразная фрязь, как результат европеизации, обмещанивания определенных социальных слоев, как выражение их нового, реалистического мировосприятия. Характерные свойства этого стиля—прежде всего его живописность. Мстера всегда тонко чувствовала колорит, художественно мыслила тоном. В мстерском колорите два контрастных строя, два ключа: тон *теплый*, то охряный, то темнозеленый с киноварной доминантой. Такова мстерская «московская», «греческая» манера; тон *холодный* с блеклыми разбельными, голубоватыми и

бирюзовыми оттенками—серебристый и прозрачный. В таком тоне вырабатывались «новгородская» и «строгановская» манеры. Кроме колорита, самостоятельный стиль Мстеры имеет и другие общие признаки: плоскостность и ее производные—узорочность, ковровость. Этот предреволюционный живой и массовый мстерский стиль, не замеченный посторонними наблюдателями и исследователями, не понятый самими мстерцами, и может оказаться той основой, на которой в процессе новой борьбы мировоззрений, поисков нового содержания и новых, связанных с ним форм, вырастает послереволюционная манера Мстеры, ее новое искусство.

ПАЛЕХСКАЯ ИКОНОПИСЬ

Палех был дальше, чем Холуй и Мстера, от больших дорог и судоходной Клязьмы. Туда всегда было трудно добраться местными проселками. Замкнутый в себе, в круг своей традиции, своего бытового уклада, Палех жил особою жизнью, создавал свой стиль и имел свою судьбу, мало похожую на судьбу двух соседних иконописных гнезд. Первые упоминания о Палехе в XVII веке характеризуют его не совсем лестно, ставя в один уровень с Холуем и Кинешмой, писавшими иконы «неподобно». Однако в грамоте 1668 года [19] сказано, что с жителями этих селений тем же промыслом «зазираются и палешане». Повидимому, это была только часть палехской продукции, «зазорная» по отношению ко всему тому, что является палехским делом в основном. «Изуграф» Иосиф в послании к Симону Ушакову отмечает любопытный факт торговли со стороны палехских иконописцев своими изделиями в развоз «по торжкам и заглушным деревням для промена на яйца и луковицу» [20]. Вероятно, это были дешевые сорта икон, предназначавшиеся для крестьянского спроса и быта. Перед нами картина, типичная для чисто натурального хозяйства и его взаимоотношений.

Палех, однако, уже в XVII веке имел прямую и непосредственную связь с высокой традицией древнерусского искусства. Доказательством является прежде всего факт существования в палехском храме ряда древних и первоклассных икон различных школ и направлений. Есть отличные иконы новгородского письма XV и XVI века. Но еще больше икон характера московского царского и строгановского письма XVII века. Часть этих икон несомненно не палехского происхождения и могла сюда попасть действительно из московских царских мастерских. Их могли приобрести и привезти палехские иконописцы, возвращавшиеся на родину после обычного

по тому времени вызова их в столицу для работ. Часть икон могла быть произведениями самих палехских мастеров, выполненными в столице или на родине в духе господствовавшего придворного стиля. К таким образцам я склонен отнести замечательную по тонкости и мастерству работы икону Николая Чудотворца в Никольском приделе (рис. 3), которую в Палехе склонны приписывать строгановским мастерам. Она вделана как средник в другую икону с клеймами акафиста тому же святому.

Отсюда начинается первая и основная линия развития палехского стиля, осложненного другими, уже провинциальными влияниями и местными художественными вкусами, наконец, проникающими извне воздействиями западного искусства. Икона «Всех скорбящих радости» на столпе Казанского придела [21]—один из самых ранних образцов, наглядно показывающих начало местных стилистических отклонений, наметившихся в Палехе приблизительно с середины XVIII века. Ее формы и приемы выполнения находятся под влиянием частью московского, частью местного стиля. Ее многофигурная композиция, местами прикрытая ризой, построена по строгим каноническим правилам. Так же строги рисунок и моделировка фигур без золота, сохранившие стиль иконы, несмотря на позднюю реставрацию и связанное с ней неизбежное тогда «прописывание» красками наиболее поврежденных участков поверхности. Но в иконе много уже тех элементов, усиление и самостоятельное развитие которых породит расцвет палехского стиля. Сюда нужно отнести сдержанность и объединенность колорита общим тоном, характерную удлиненность фигур, сложную обработку плавями лиц, палехскую «разделку колерами» одежд, наконец, сложность композиции. Все это, воспринятое от традиции, находит еще большее и своеобразное развитие в палехской иконописной манере конца XVIII—начала XIX века.

Главное русло развития палехского стиля в конце XVIII века с достаточной ясностью намечается несколькими замечательными произведениями искусства в том же палехском храме. Самое характерное для этой группы памятников—их консерватизм, крепкая связь с московской и строгановской традицией и сила сопротивляемости натиску внешних воздействий, главным образом со стороны светского искусства, сознательное следование каноническим образцам. Но здесь же мы видим и начало победного наступления нового, светского стиля с его содержанием и характерными формами,—особенно в иконном пейзаже.

К числу таких памятников нужно отнести иконы «акафистов» святителю Николаю, спасителю и божьей матери.

В иконе «Акафист святителю Николаю Чудотворцу» [22] (рис. 3) стиль и манера ведут свое начало от строгих форм московской живописи конца XVI или начала XVII века. Эти формы, однако, были лишь отправным толчком для самостоятельного и своеобразного творчества палехских мастеров в исходе XVIII века. Самое замечательное в иконе—колорит. Он тонко и крепко объединяет в себе сложную борьбу живописных элементов.

На гладком золотом фоне повсюду контрастные отношения сильного красного и зеленого. Красное в ризах и частью в одеждах и палатах. Красноватое «вохренье» [23] в некоторых «горках». Пределы переходов красного очень широки: от пурпурового тона кармина через чистую киноварь к их разбельным в различных оттенках тонам.

В зеленом—холодный тон «зелени», разбельной в пробелах на одеждах и «лещадках»—горных площадках. Темнозеленым тоном, переходящим местами в темносиний, выполнена вода, светлее—палаты, еще светлее—горки, бледнозеленые в светах. Таковы оттенки основных цветов иконы. Дополнительные цветности в общем колорите: охра—в горках, кобальт и ультрамарин—в воде и одеждах, бакан—в одеждах, розовое—разбельная киноварь—в палатах.

В характеристике фигур преобладают темные цвета: темнокрасный, темнозеленый. Нет резких световых контрастов между фигурами и фоном. Между планами глубины господствуют отношения цветового равенства.

Основной тон в колорите—красновато-золотистый, очень сдержанный и глубокий, тяжелый и густой.

Построение клейм [24] многофигурно, нередко с несколькими действиями. Много движения и драматизма положений, особенно в характеристике морских бурь и спасения святителем путников. Пейзаж, природный и архитектурный, преобладает над изображениями фигур. Клейма заполнены очень плотно, почти до верха. В большинстве композиций преобладает симметрически-статическое равновесие, но встречается иногда и построение динамическое, с перегрузкой цветовыми и линейными элементами какой-либо одной стороны, с явным влиянием барокко.

В построении пространственном—обычная скульптурность, внеперспективное наслоение одного плана за другим по законам рельефа, свойственные стилю древнерусской иконы. Тут же и ряд новых сдвигов в сторону усиления элементов пространственности: попытки линейными приемами дать некоторые вехи глубины. Таков характер изображения оград, архитектуры по диагонали вглубь, перспективное уменьшение человеческих фигур и предметов на среднем и заднем

3. Икона «*Акафист Николаю Чудотворцу*». XVIII век.

планах. В изображении архитектурных форм встречается еще один типичный прием, говорящий о значительных переменах, происшедших, повидимому, в пространственных представлениях мастеров—авторов иконы. Рядом с формами архитектуры, замкнутыми по-старому в своей цельности на иконе, появляются формы, срезанные верхним краем клейма, как бы уходящие за пределы изображаемого пространства. Это придает им небывалую раньше в иконе монументальность и господство над пейзажем и человеческой фигурой. Явно, что в сознании мастеров, несмотря на заимствование приема из европейского искусства,—быть может, через гравюру,—произошел переход от концепции замкнутого пространства к концепции пространства неограниченного.

Архитектурный пейзаж всюду истолкован условно, фантастически—в прямой связи с «палатным письмом» строгановских и царских писем. Только частокол, встречающийся как мотив в клеймах, оказывается формой, более близкой к той действительности, которая окружала мастеров. Но и он переработан очень свободно в характере стилистических приемов XVI—XVII вв. Архитектура дана локальным цветом. По нему местами лессировки—«плави»—тем же разбельным тоном. Этот тон использован и для характеристики архитектурно-орнаментальных деталей, оконтуренных тонкой линией в границах общего силуэта здания. Пейзаж природный так же условен, как и архитектурный. Широкие массивы земли отработаны легкими плавями поверх основного тона. По ним выделены остро и резко горки. Они имеют лещадки—площадки с крупными «пяточками»—пробелами,—по форме еще московской традиции. Однако, верхушки горок своей изысканной, истонченной формой с мелкими и острыми лещадками, склоняющимися грациозно вправо и влево, уже типичны для чисто палехского стиля, который позднее получит свое пышное своеобразное выражение. Фигуры человеческие очень утонченных пропорций, в одеждах, характерных для традиции XVII века. Мелко разбитые канонические складки несколько суховаты по манере. Лишь в изображении деревьев, животных и птиц появляется прием более натуралистический. Эти формы находятся под влиянием западного искусства больше чем что-либо иное в изображаемых мотивах иконы.

Икона в общем своем стиле остается декоративной и плоскостной. Эта декоративность—живописная, подчиняющая себе и ритмы линейно-орнаментальные. Она усиливается грузным и обильным использованием золота—листового полированного в фоне, «твореного» в письме. Золото твореное [25] заменяет в письме «доличного» [26] фигур цветную пробелку. Твореным золотом прописаны стволы

и листья деревьев, потерявшие свою цветовую силу и легкость, но зато крепче объединенные этим приемом с золотым массивом «света»—фона.

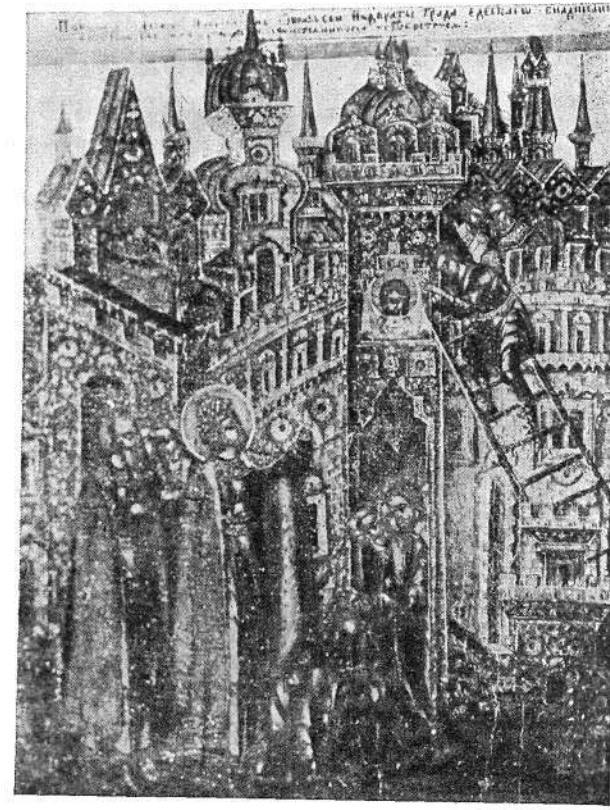
Авторы этой иконы не могут быть точно названы. Сведения здесь противоречивы. Одно только несомненно: что они были палехцами и первоклассными мастерами.

Центральное место по своему значению и самостоятельности формы в истории палехского стиля занимают две больших иконы «акафистов» спасителю [27] и божьей матери [28] в Казанском приделе главной церкви. Они не датированы и не подписаны. Но есть все стилистические основания относить их к концу XVIII века. Что касается авторов, то их имена с полной достоверностью установить не удалось. Давнее и устойчивое местное предание приписывает выполнение этих икон Ивану Ильичу Балякину и Никите Михайловичу Буторину. Балякин писал лица, а Буторин—доличное [29]. В сущности, центр художественного интереса в доличном. Доличным письмом «акафистов» устанавливается и с величайшим талантом оформляется замечательный стиль.

Наиболее совершенным этот стиль является в «Акафисте спасителю» (рис. 4 и 5). Целостное впечатление от этого произведения палехского искусства дается органическим взаимодействием колорита, композиции и рисунка.

Колорит отличается еще большей сдержанностью, еще большим подчинением отдельных цветовых элементов единству целого, чем в «Акафисте святителю Николаю». Такое единство дает общий золотисто-коричневый тон, переходящий местами в зеленоватые и красноватые оттенки. Он очень спокоен. В нем нет вызывающей яркости и внешней эффектности. Но культура цвета доведена до величайшей тонкости и изысканности. Доминанту тона образует преобладание желтовато-коричневых, охряных горок, поддержанное белым светом—фоном—и объединенное золотистым тоном олифы. Там, где много деревьев и трав, преобладает зеленый оттенок. Красноватый—там, где изображаются палаты или даны обильно пятна киноварных одежд. Теплота общего тона, прозрачная фарфоровость завершают впечатление от него. В массив тона вплавлены в полном подчинении ему приглушенные краски отдельных пятен. Самые густые и напряженные цвета в палатном письме и одеждах: темно-коричневый, киноварный, темнозеленый. Отдельно в «палатах»—красный, блеклый бирюзовый и оранжевый смешанный. В одеждах—охряный. «Пробела» в одеждах светлобирюзового цвета, резкие и легко намеченные. В палатах—орнамент, подчеркнутый разбелкой основного цвета с резкими белильными «оживками»—штри-

4. Клеймо иконы «*Акафист Спасителю*». XVIII век.



5. Клеймо иконы «*Акафист Спасителю*». XVIII век.

хами. Горки—охра, в тенях—терра-ди-сиена. Пробела лещадок остро и резко выполнены белилами. Деревья—темная зелень в силуэте с «отборкой»—моделировкой листвы светлобирюзовым холодным тоном. Местами резкие «движки»—блики белилами. Вохренье ликов многосложными плавями. Такие же плавкие пробела белилами в виде пятна, постепенно переходящего в тень. Использование золота здесь иное, чем в «Акафисте святителю Николаю». В противоположность грузной златокованности той иконы, в «Акафисте спасителю» мы видим листовое золото лишь в нимбах, крыльях ангелов, в очень умеренной «разделке» твореным золотом сияния, просветленных риз спасителя и богоматери, орнамента занавесей и риз, решеток окон и дверей,—разделке исключительной тонкости и мастерства.

Если колорит «Акафиста святителю Николаю» построен на отношениях контрастных, отношениях раскрытого цвета, то колорит «Акафиста спасителю» выдержан в градациях близких цветов, обращенных друг к другу, в гамме цвета закрытого. Если первая гамма восходит к традиции ранней Москвы и Новгорода, то эта гамма—дальнейшее развитие традиции, впервые выраженной строгановским и царским колоритом XVI—XVII вв., перешедшей отсюда по прямой преемственной связи в Палех.

Несомненно то, что путь внутреннего развития русской иконописи имеет аналогии в циклах развития европейского искусства. Пути развития от плоскостной многоцветности готики через локальную окраску пластической формы ренессанса к единству тона пространственной живописи барокко и рококо вполне соответствует более ранний цикл древнерусской живописи (от Новгорода к Москве) и более поздний—в самостоятельном, запоздалом по темпам, но блестящем искусстве Палеха. Так получилось то, что колорит «Акафиста спасителю» приобрел родственную близость одновременно к колориту строгановскому и к тональному строю позднего рококо. Характерное единство тона, отношение к входящим в него отдельным цветам в «акафисте» соответствует колориту Шардена и Буше.

Композиция каждого из клейм иконы по большей части строго уравновешена, приведена к отношениям очень спокойным в группировке и движении фигур. Распределение форм на поверхности и ритмы движения медлительны и величаво строги. Композиционная поверхность заполнена очень плотно и почти до верхнего края. Разработка каждой темы очень богата изобразительными деталями. Образ отличается большой сложностью. В нем лейтмотив действия, соответствующий тексту, развертывается на фоне природного и архитектурного пейзажа—продукта причудливого творческого во-

ображения художника. Характерно, что в композиции художник избегает показывать часть вместо целого: архитектурные мотивы даются целиком в противоположность «Акафисту святителю Николаю», где в клеймах даются массивы зданий, срезанные верхним краем клейма. Композиция приобретает характер замкнутости и ограниченности. Это обстоятельство связано с иным пониманием и изображением пространства. Плоскостное здесь господствует над глубинным, хотя линейно дается многопланность, перспектива прямая и обратная. Глубина в светотени и общей композиции пространства показана рельефом. Планы глубины создают впечатление вздыбленной кверху поверхности. На этой поверхности и объемные предметы, данные обычным приемом пробелов, кажутся рельефными пластами, расчленяющими поверхность подобно кулисам-плоскостям, но не существующими трехмерно, как полные объемы в трехмерной глубине. Кулисно воспринимается и чисто живописный контраст темных деревьев переднего плана и светлых горок плана заднего.

Рисунок иконы отличается исключительной стройностью, изяществом, виртуозной легкостью. Истонченные хрупкие формы изысканным кружевом покрывают поверхность клейм, острыми шпицами зданий переплескивают иногда из одного клейма в другое. Все пропорции форм очень удлиненны,—в особенности у человеческих фигур: ноги, мелкие формы складок и внутриконтурных линий. Горки своим рисунком напоминают своеобразные фонтаны каменных форм с уступчатым движением все более заостряющихся и полупрозрачных лещадок. Верхушки горок грациозными фантастическими гирляндами склоняются вправо и влево, усиливая ритмический характер основных мотивов композиции. Между массивами горок и уступами лещадок—деревья. Художник орнаментально и обобщенно использовал натуралистические формы дуба, сосны, пальмы, трав, кустарников: их гибкие стволы, прозрачные и узорные силуэты с очень расчлененной листвой. Все это введено в закономерности общих ритмов, в общий строй идеальных образов. В палатах идеальное оказывается результатом затейливого соединения пышных русско-восточных форм барокко XVII века с формами барокко западного XVIII века. В архитектуре, как и в горках, типичны заостренность и истонченная узорность венчающих форм—башенок и шпилей, нередко похожих на минареты, шлемовидных куполов, островерхих перекрытий. Рядом с этим такие влияния—вероятно, через гравюру—западной архитектуры XVII — XVIII вв., как рустовка архивольтов и стен, круглые люкарны, раковины, пилястры, трехугольные кокошники, тяжелые барочные карнизы. По глади стен традиционные «травные» орнаменты, очень пышно

разработанные, густо покрывающие всю поверхность с чисто восточной роскошью. Орнаменты палат, выполненные разбельным тоном и оконтуренные линией, производят впечатление легкого рельефа.

Орнаментальность на фоне строгого и тонкого колористического единства определяет собой общий характер стиля иконы,—орнаментальность как выражение внутреннего ритма образа, выдержанная по формам и приемам, изысканная по тону и линейному рисунку. Этот стиль близок по своему характеру, особенно колористически, и к искусству позднего рококо золотисто-коричневой гаммой красок с зеленоватыми и красноватыми оттенками, и к стилю восточного ковра, росписей на персидских лаках XVI—XVII веков. Влияния рококо проникали через светское дворянское искусство эпохи, влияния Персии—через впитавшую их традицию строгановской и царской школ XVII века. «Акафист спасителю»—продукт драгоценной узорочной культуры поверхности и контрастен стилю «Акафиста святителю Николаю», этой последней дани древнерусской и византийской монументальной декоративности.

«Акафист спасителю»—вершина главного массива палехского стиля и мастерства. Палех ни раньше, ни позднее до революции не давал произведений, равных этому. Все лучшие свойства палехских писем первого их расцвета нашли здесь самое совершенное выражение. Все предшествовавшее развитие Палеха шло к этим формам. Весь его последующий путь определяется, как камертоном, теми же формами и качественным масштабом. Всюду, где палехское мастерство было верно формам, выработанным в этом замечательном произведении, оно было высоко, полновесно, ценно и выходило по своему уровню за пределы местного значения, за грань ремесленного круга.

Художественное значение «Акафиста спасителю» выдвигает Палех на высоту традиции большого искусства, как будто потухшей в первой половине XVIII века, делает его продолжателем пышного великолепия стилей XVI и XVII столетий. Палехский «Акафист спасителю» может быть вполне поставлен по строю образов, красоте стиля и мастерству в одну линию с знаменитым ушаковским «Акафистом Благовещению» церкви Грузинской божьей матери [30]. «Акафист спасителю» показывает традиционную связь, бережно пронесенную в эпоху крутого разрыва старой и новой культуры через столетия бурных ее сдвигов. Он свидетельствует о непрерывности самой традиции и ее удивительной силе в процессе усвоения чуждых, преимущественно западных, форм.

В круге «Акафиста спасителю» находится ряд памятников палехского искусства конца XVIII—начала XIX века. Сюда в первую

очередь относится уже упомянутая нами икона «Акафиста божией матери» в том же Казанском приделе.

Стиль этой иконы, манера выполнения настолько близки к стилю и манере «Акафиста спасителю», что принято приписывать обе иконы работе одних и тех же мастеров. По ряду художественных и технических признаков я склонен отнести последнюю икону лишь к буторинско-балякинской школе, к кругу ближайшего влияния этих мастеров. Качественный уровень иконы ниже. Колорит, рисунок, композиционное уменье несколько слабее, суше. Больше каноничности, меньше свободы в понимании формы. Стиль отдельных клейм объединен, но манера разная. Доличное всей средней вертикали клейм, можно думать, выполнено одним мастером, а доличное боковых вертикалей, за исключением верхнего и нижнего рядов, принадлежит другому. Манера «Акафиста спасителю» едина и совершенно не допускает таких толкований.

Наконец, может быть и такое предположение, что это более ранняя работа мастеров, выполнивших «Акафист спасителю».

Икону Казанской божьей матери в центре акафиста окаймляет широкий орнамент с ренессансно-классическим мотивом и очень тонким рисунком. Выполнен орнамент твореным золотом.

Близки по стилю к письму «акафистов» несколько икон, находящихся главным образом в приделах палехского храма. Объяснение, вероятно, в том, что иконостасы и ряд икон на столпах были выполнены в одну эпоху и группой мастеров с очень объединенной манерой. Лучшее—оставшиеся от «праздничного» ряда Никольского иконостаса две овальных иконы: «Преображение» и «Воздвиженье». Обе—в круге буторинско-балякинской манеры. Они—доказательство художественной целостности иконостаса, единства его стиля [31]. Колорит икон зеленовато-коричневый глубокого бархатного тона. Пропорции фигур очень удлиненные. Обработка формы строгая, с фарфоровым блеском светлобирюзовых пробелов. Композиция симметрическая [32].

В этой разновидности стиля, в основном лишь восстанавливающей и развивающей традиции XVII века, виртуозно играя архаизированными формами и их стилистикой, Палех подчинялся феодально-аристократической реакции XVIII века, был ее утонченным проводником и выразителем. Однако, потребителем его продукции были в главном уже не придворная аристократия, не высшие слои дворянства, в то время вполне повернувшиеся в своих художественных запросах к европейской культуре, а старообрядческий массив с его социальными и политическими оппозиционными настроениями, а также наиболее консервативные в бытовом отношении слои купечества

и мещанства. Палех, подобно Мстере этой эпохи, удовлетворял здесь старообрядческую потребность в стилях «древлего благочестия», потребность тех социальных групп в старообрядческом движении, которые еще мало втягивались в процесс буржуазного перерождения остатков феодальных отношений в стране. Так происходило в этой области с известным отставанием в темпе подчинение низших социальных групп культурно-политическим тенденциям класса-руководителя. Низшие слои продолжали еще жить тем содержанием и теми формами искусства, которые для класса-руководителя были уже в значительной мере изжитыми. Конечно, этими причинами следует объяснить тот факт, что высококачественное и утонченное искусство Палеха этого времени не могло оказаться ведущим, что оно продолжало оставаться провинциальной разновидностью поздней иконописи, имело не очень широкий круг распространения, а самый Палех не пользовался даже малой долей той известности, какую он имеет теперь.

Противоположна была аристократической традиции струя, возникавшая в пластах крестьянской психики. Стилистически это были изживания примитивного земледельческого мировоззрения с его яркостью, локальностью и многоцветием колорита, симметрией и статичностью построения, простотой, скупостью и символикой образов. В общем эта струя была очень подавлена. Она почти не отражается в палехском искусстве первого сорта, предназначавшемся не для крестьянства. Она чувствуется лишь в иконе дешевой, массовой, да в тех произведениях, где для мастера не было ни традиционных, ни западных образцов. Эта примитивная художественная концепция начинает изживаться уже в XVIII веке, хотя временами оказывает некоторое влияние и на последующее развитие искусства Палеха.

Второе мощное русло в развитии палехского стиля XVIII века характеризуется нарастанием реалистических стремлений. Мастер иконописи испытывает нарастающую потребность в реалистическом отношении к миру, в уходе как от статики и символики примитива, так и от застывших канонических форм, от стилизации искусства феодального. Он идет навстречу влияниям буржуазной культуры, постепенно покорявшей и высший аристократический слой. Проводником их было европейское светское искусство и его крепнущее воздействие на искусство церковное. Элементы реализма вступают сначала в довольно неуверенную борьбу с традиционными формами, потом крепнут и все более преодолевают традицию. Шаг за шагом уменьшается расстояние между каноническим иконописным стилем и господствующими стилями в светском искусстве: сначала барокко и рококо, позднее—классицизм. Создаются переходные формы, наглядно показывающие ломку и взаимопроникновение стилей. Евро-

пейское искусство действовало на Палех вначале не непосредственно. Его тенденции и формы оказывались для Палеха понятнее и приемлемее в стиле живописи верхневолжских городов XVII века.

В значительной группе произведений Палеха середины и конца XVIII века мы увидим эту несомненную зависимость от верхневолжского стиля и, главным образом, стиля ярославских икон.

Здесь очевидна родственная близость к композициям больших икон в церквах Иоанна Предтечи в Толчкове и пророка Илии. Тот же зеленовато-коричневый колорит, тот же уход от каноничности строгановских и московских горок, архитектурного и природного пейзажа: так же сильно отражение форм барокко в композиции эпизодов «жития», свободно распределенных вне клейм по поверхности иконы вокруг большой главной фигуры, в строении палат, в природе орнамента, в костюме ряда второстепенных персонажей, в раккурсах, поворотах, в общем понимании пространства. Весь этот ярославский либерализм, воспринятый Палехом, принял, однако, здесь характер перепева, но с печатью уже местного колорита. Такова, например, икона Иоанна Предтечи в местном ряду большого иконостаса [33]. По времени эту икону можно отнести к середине XVIII века, ближе к первой его половине.

Рубежом XIX века можно датировать замечательную палехскую икону с аналогичным сюжетом и композицией (рис. 6) [34]. Продолжая в ней явную связь с ярославской традицией, особенно в колорите—теплом, зеленовато-коричневом, Палех идет дальше по пути развития новой концепции и ее стилистических стремлений. Здесь господствует не фигура Предтечи и рассказ о его житии, а пейзаж, «пустыня», лесная глушь. В лесном приволье разбросаны эпизоды «жития». «Пустыня» полна растительной и животной жизни. Среднерусская лиственная и хвойная флора раскинута в едином пространстве иконы, построенном уже с некоторыми намеками на чувство перспективы,—правда, очень слабыми и сбивчивыми. Заселена «пустыня» густо. В ветвях пернатые, их взаимная борьба, их гнезда с птенцами. Внизу, между деревьями, волк, нападающий на корову с теленком; волчья стая, выходящая к водопою; змеи, извивающиеся по земле; испуганный змеей кабан. Рядом с зверями русского леса—звери экзотические: обезьяны дразнят верблюда; львы идут гордой поступью мимо лисы, которая, сидя, чешет задней ногой себе шею. Тут же звери севера—олени с ветвистыми рогами. Сказочный единорог пробирается сквозь чащу. В правом нижнем углу, под деревом, у корня которого лежит секира,—пастух со стадом. Лает пастушья собака. Два быка вступили в борьбу. К ручью спокойно направляются коровы и телята. Все животные изображены и разбросаны

6. Икона «*Иоанн Предтеча в пустыне*». XVIII век.

по пространству бесперспективно. Сцены мирные, иногда смешные, чередуются с изображением смертельной борьбы и взаимопожирания. Все это дает новый образ мира, как результат его нового восприятия. Художник широко раскрывает глаза на природу, как бы стремится проникнуть в ее жизненную тайну. На фоне природного бытия развертывается человеческая история—жизнь Иоанна в некоей неразрывной связи с природой. Крылатая фигура пророка в меховом хитоне и античном плаще вполне объединяется с окружающим пейзажем, со всем характером восприятия нового мира, хотя она и эпизоды «жития» выполнены в традиционном стиле и контрастны своей каноничностью всему окружающему.

Характерен путь, которым шел мастер в выполнении иконы, как можно выяснить при ближайшем ее изучении. В основу композиции был положен проработанный подробно эскиз и «назнаменован»—прочерчен—«графьями», глубокими линиями, с помощью иглы, по левкасу. Возможно, это был самостоятельный замысел или какой-нибудь «перевод»—прорись. Однако в последующей работе мастер широко и смело, прямо на иконе перестроил прочерченный контур почти заново, не повинуясь графьям, в поисках большей стройности замысла и выразительности образа. Оказалось налицо остро индивидуальное произведение искусства, намечающее для поздней иконописи новый как будто путь, сходный с линией раннего европейского Возрождения. Палех как бы ухватил конец той нити, которую наметил верхневолжский стиль XVII века, и продолжил его линию развития по преемству, вполне самостоятельно, но близко к тому, что в верхневолжской иконе совершалось в течение XVIII и начала XIX веков. Темп Палеха был лишь замедленнее, а эволюция и поиски нового осторожнее.

Икона «Воскресение» в Никольском приделе [35] очень интересна своими новыми стилистическими сдвигами, и прежде всего в пейзаже. В ней усиливаются элементы пространственности и реалистической изобразительности, хотя они все еще продолжают подчиняться задачам декоративным и плоскостным. Палехский мастер, отрываясь от влияния древнерусских форм искусства, может однако ощущать и передавать свои реалистические восприятия новым языком не в связной единой системе, а частями, на фоне крепкого каркаса концепции старой. То же самое было и в Ярославле. Реализм мастера в этом памятнике пока в круге пластического ощущения примитивного натурализма. Он обрабатывает по-новому, без пяточек и лещадок, поверхность горы над пещерой с воскресшим Христом в центре, берег в явлении на море Тивериадском, дает светотень краской в массивах стен рая вверху иконы, изображает деревья

и их листву широким живописным приемом без золота. Но особенно хорошо и по-новому изображает он райские деревья и цветы. Их отвлеченные еще и в общем непреодоленные орнаментальные формы как-то осязательно реальны, конкретны своей плотью и напоминают нашу лиственную и хвойную флору. В характере выполнения цветов очень много неожиданно сходного—вероятно, по созвучию восприятия мира—с цветами и растениями в поздних персидских лаках XVIII и начала XIX веков. А сам новый реалистический язык в целом очень напоминает то, что происходило в европейской живописи периода примитивов XIV—XV веков. Отдельные сюжеты, связанные с темой воскресения, включены уже вне клейм в некое единое и непрерывное пространство, расчленяемое ритмически частью группами ангелов и выводимых из ада святых, частью гирляндами горок, напоминающих в своем строении коралловые массивы. Горки нереальны. Они вполне орнаментальны. Но их узорочность уже крайне далека от остроты и схематизма кристаллических пяточек византийской традиции. Очень сходно с этой иконой по стилю выполнена большая икона пророка Илии над входом в кладбищенскую церковь и икона Печерской божьей матери в иконостасе главной церкви. Последняя икона показывает процесс внедрения новой западной концепции еще дальше. Изображение пространства здесь подчиняется большему единству. Существует непрерывная и сознательно организуемая пространственная связь между передним и задним планом. Мастер избегает сечения планов глубины традиционными приемами изображения замкнутых сцен или групп. Введены перспективные изменения размеров фигур от переднего плана к заднему. Коралловое строение горок тождественно с тем, что мы наблюдали в двух описанных выше иконах. Это говорит или об определившейся индивидуальности автора, или о некоей коллективной манере, имевшей свое место среди разновидностей палехского письма.

Справа от царских врат большого иконостаса находится икона, представляющая собой очень показательный образец дальнейшего сдвига этого направления палехского стиля в сторону европейских влияний. Ее сюжет символический. Изображено «торжество креста». Вверху, в центре композиции—распятие с предстоящими, под ним—«положение во гроб»; по сторонам в три яруса—мученическая смерть каждого из апостолов; в нижнем ряду, в центре—«воздвижение», по сторонам—пророк Илия и святитель Николай, ниже—орудия Христовых страданий. Вверху—венчающая композиция: Христос на престоле среди двенадцати апостолов. Все темы включены в барочные пышные и тяжелые, живописно выполненные картуши—рамы, кроме темы распятия и верхней композиции. Самое замеча-

тельное то, что прием ограничения темы картушем, идущий, конечно, от идеи клейма древнерусской иконы, оказывается здесь неким анахронизмом. Световое единство барочного пространства, организованного контрастами светлого и темного, делает картуши переднепланной рамкой, причудливым переплетением окна, через которое множественность сюжетов воспринимается как некая непрерывность не только пространства, но и действия. Пластические формы органически связаны с пространством, вытекают из него, приобретают материальность и телесность. Пластическая определенность здесь отчасти обусловлена древнерусской традицией, отчасти является предощущением концепции классицизма. Традиционная симметрия иконы и отдельных тем смягчается смело введенными раккурсами сзади, свободными движениями фигур, потоков складок в одеждах и драпировках. Цвет чувствуется художником как пространственно-живописная стихия. Приемы наложения красок более свободны, широки, уводят далеко от традиционной иконописной манеры. И лишь пробела и травный орнамент на ризах, выполненный очень тонко и обильно твореным золотом, напоминают иконопись. Пышным барокко расцветают на ризах духовенства тюльпаны и стилизованные листья, связывая своим мотивом XVII век с XVIII.

Вся та характерная борьба живописного начала с иконописным, которую мы наблюдали, изучая только что описанную икону, заканчивается полной победой нового стиля над старым в прекрасной иконе одного из лучших палехских мастеров середины XVIII века Ильи Балякина на тему «Не рыдай мене, мати» [36].

Композиция иконы—свободное переложение того же мотива с картины К. Ле Брён [37]. Сравнение обеих композиций дает очень интересный и показательный результат. В общем он сводится к тому, что все барочные элементы, кроме колорита, мастером преодолеваются, но не в сторону классицизма, а в сторону раннего Возрождения, того дорафаэлевского стиля, который был построен на культуре очень мягкой, текучей и плавной линии. Элементы барокко, особенно бурно выраженные у Ле Брёна в складках, палехским мастером истолкованы скорее в духе поздней готики, очень дробно и узорочно. Борьба с барокко выявилась в ряде внутренних композиционных изменений. Все они имеют целью бóльшее спокойствие построения. Так, крест с лестницей, сдвинутый Ле Брёном по-барочному влево для выражения неустойчивого равновесия, Балякиным помещен в центре. Он является вертикальной осью его композиции, симметрически уравновешенной. Фигура богоматери, изображенная диагонально, в направлении противоположном фигуре Христа, Балякиным выпрямлена, приведена к вертикальному положению.

Торс и голова богоматери являются прямым продолжением оси креста. Но самые характерные и стилистически очень тонкие изменения произошли в композиции и рисунке тела Христа. У Ле Брёна впечатление построено на натуралистической выразительности, на патетической безудержной страстности в изображении не только скорби богоматери, но и следов крестной муки Христа. Раздвинутые и вытянутые ноги с окоченевшими в последней судороге пальцами. Откинутая правая рука. Кисти обеих рук—с застывшими в конвульсиях пальцами. Страдальческое выражение лица со следами последнего напряжения. Все это в палехской иконе примирено, упорядочено, истолковано на ином языке. Все стало спокойным и торжественным. Нет следа крестной муки в стройном теле Христа на коленях богоматери. Голова с тихим и благостным выражением склонилась вправо на колено матери. Тело, данное в нескольких раккурсах, сложенные ноги—все это образует одну основную волнистую линию, напоминающую общую линию тела в новгородских «распятиях» XV века. Правая рука, свисающая с колена богоматери, своим гибким движением, ритмически согласованным с общим движением тела, завершает характеристику фигуры. Последнее сравнение—стиль рисунка. Беспокойная, размельченная, прерывистая форма у Ле Брёна, и спокойное течение обобщенных, плавных, округлых линий у Балякина. Линейные формы тела Христа особенно показательны. Образный смысл всех этих композиционных изменений—превращение мучения в ритуальный символ, преодоление натурализма и его аритмии ритмом символически декоративного искусства.

«Не рыдай мене, мати» выполнена широкой живописной манерой с мастерством большим и утонченным. Колорит в зеленовато-золотистом тоне изыскан и построен на нежных градациях цвета, приглушенного и темного. Интересна скала виртуозных отношений тонов от холодного темнозеленого к горячему киноварному. Пурпурный хитон и темнозеленый холодного тона плащ богоматери с золотыми бликами—пробелами,—выполненными твореным золотом. Белый плат на голове. Темнозеленый, иного, теплого отношения, тон неба, светлеющий у горизонта слева в желто-оранжевых и киноварных оттенках. Зеленовато-коричневый тон земли и природного пейзажа. В теле Христа основное—охра и санкирные зеленоватые тени. Колористическое строение иконы отличается, в границах очень скупой выразительности, большим богатством. Обнаруживается оно не сразу, но увлекает властно и непреодолимо.

Техника широкая. В пейзаже — разнообразный мазок корпусными красками. Поверх много лессировок. Тончайшими слоями

широких плавей моделируется тело Христа. Выполнена икона яичными красками. Их применение здесь очень напоминает темперную манеру кватрочентистов, но еще более утонченную и, пожалуй, более виртуозную.

Западная, чисто живописная концепция, проникая в Палех и изменяя приемы традиционной изобразительности, формовала постепенно те сдвиги художественного сознания, которые были обусловлены новыми формами мировосприятия. Палехский стиль этой линией своего развития от форм традиционно-иератических выходил к реализму, светскому стилю в религиозной живописи, выходил в рамках стиля аристократического, повторяя с запозданием на столетия уже проделанный московской школой путь от Симона Ушакова к «парсунному» письму. Этот первый сдвиг Палеха в границах аристократического стиля очень похож на переворот кватроченто в западном искусстве.

Он еще раз повторится в будущем, но уже не в границах аристократического стиля и удовлетворения религиозных потребностей дворянства.

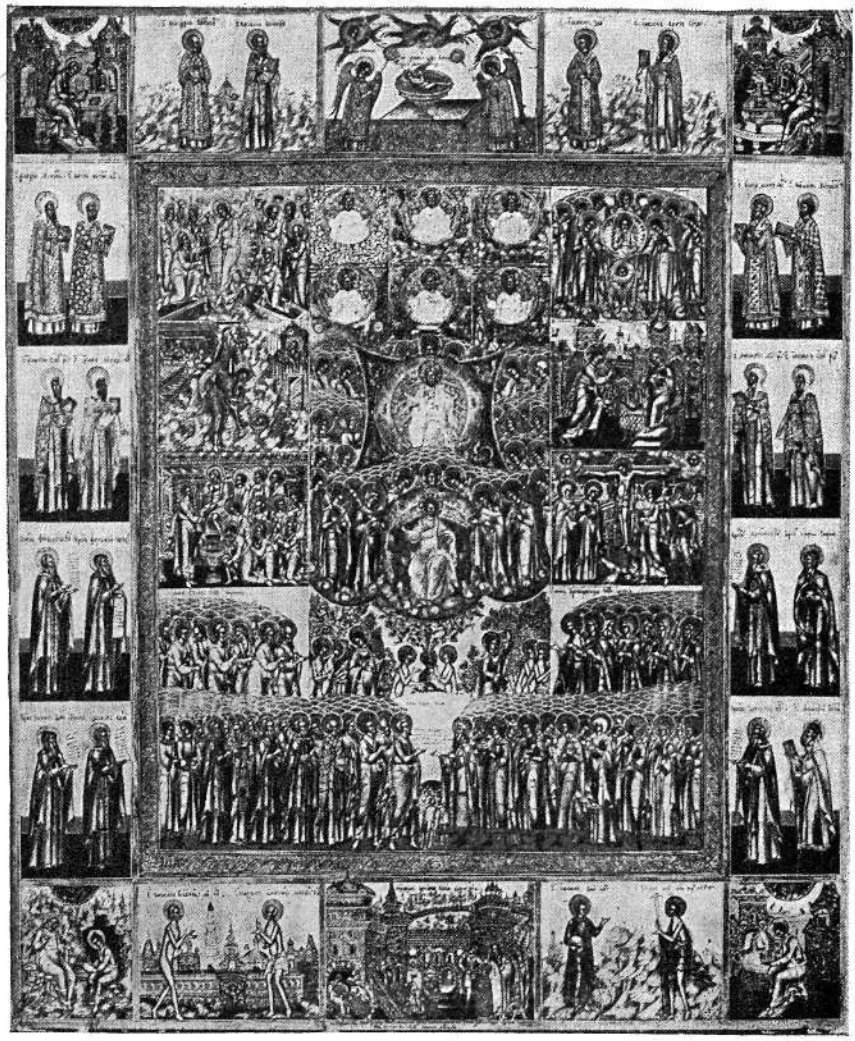
Эта реалистически живописная линия развития не была основной в палехском стиле. Она была той вольностью, которая лишь дозволялась, быть может, увлекала мастеров с творческой инициативой и живой художественной впечатлительностью. Она, повидимому, удовлетворяла главным образом аристократически-дворянскую и богатую купеческую верхушку заказчиков, но не удовлетворяла своими «вольностями» основную консервативную массу заказчиков и покупателей палехской иконы. Образцов этого стиля очень немного и не они характеризуют собою то лицо Палеха, которое приобрело уже в это время четко очерченное нами выше своеобразие. Две временно борющиеся тенденции палехского искусства XVIII века— идеалистическая от традиции и реалистическая от непосредственности восприятия—тем не менее были связаны единством общего стиля, более свободного и гибкого, чем раньше, более самостоятельного и выразительного. Этот стиль все более испытывал на себе мощное влияние европейского барокко и рококо. Основные тенденции европейского искусства XVII—XVIII вв. были живописными. Они определили характер стиля сначала верхней Волги в XVII—XVIII вв., а потом и Палеха столетием позже. Колористические задачи в искусстве Палеха XVIII века были на первом плане. Но орнаментальный язык форм, как структурный остов, начинает чувствоваться все сильнее к исходу века.

На грани XIX века в развитии палехского стиля наступает перелом. В колорите получает преобладание светлая гамма с осла-

бленной изысканной многоцветностью. Краски очень редко употребляются цельными. Они обычно сильно «разбелены», очень близки по характеру колорита, блеклого и холодного, к живописи классицизма конца XVIII века, например, к гамме Боровиковского 80—90-х годов. Отличный образец такой живописи—публикуемая икона Иоанна Предтечи с «житием» (рис. 7) [38]. Очень интересно ее сопоставление с описанной выше иконой XVIII века на ту же тему (рис. 6) [39]. Мы найдем здесь ряд общих черт не только в содержании, но и в форме. События развертываются не в отдельных клеймах, но в едином пространстве. Однако в последней иконе богаче рассказ и ближе к каноническим переводам. Пейзаж играет роль подчиненную и имеет мало индивидуальных черт. Только вверху из-за горок справа видна группа русских церковок, а слева кусок леса, изображенного более реалистически, чем все остальное. Рисунок фигур в обеих иконах изыскан, в традиционной зависимости от строгановского стиля. Особенно это характерно для изображения центральной фигуры—Предтечи. Но колорит второй иконы уже иной. Он построен на очень тонком, разнообразном и сложном соотношении радостных светлых красок. На фоне светложелтых горок с разбельными лещадками, розовой архитектуры и карминных плащей—зеленовато-голубой гиматий Предтечи с светлобирюзовыми пробелами. Его тон на хитонах окружающих фигур переходит в голубой и зеленый. Вохренье ликов и конечностей светлое. Очень умеренно отношение к золоту. Это еще продолжающаяся живописная тенденция XVIII века, но на переломе. Общий тон колорита холодный.

Икона «Суббота всех святых» (рис. 8) [40] — новый шаг в развитии палехского стиля и усилении его новых признаков. Очень сложная, без центральной фигуры, объединяющей все впечатление, главная композиция организована строго симметрически. Она дополняется рядом клейм по полям иконы, расположенных очень ритмично и тоже симметрически. Характер композиции, форм, построение пространства еще более традиционны, чем в только что описанной иконе Иоанна Предтечи. Еще больше связи с строгановским ювелирным письмом. Колорит еще светлее и нежнее. Эффект его усиливается применением белого фона вместо золотого. Горки, палатное письмо, одежды мерцают красками бледной радуги. Особенно хорош светлобирюзовый цвет, проходящий всюду. Много золота листового в нимбах и твореного в пробелке доличного, в тончайшей росписи орнамента на ризах, в киноварной кайме, обрамляющей классическим мотивом средник иконы. Все это по старым строгановским правилам. Элементы реалистического восприятия вполне под-

7. Икона «*Иоанн Предтеча с житием*». XVIII век.



8. Икона «*Суббота всех святых*». 1813.

чинены вновь стилистической условности. Это очень убедительно характеризуется двумя клеймами поля иконы: изображением блаженных Василия и Максима на фоне московского кремля и сценой убиения царевича Дмитрия в Угличе (рис. 8). Архитектура Москвы и Углича превратилась в фантастический декоративный фон, прекрасно связанный с натуралистической богатой узорностью всей иконы в целом. По своему живописному впечатлению икона плоскостна, коврова, колористически очень напоминает изысканную персидскую позднюю миниатюру. Еще более несомненно здесь влияние ампирного колорита, его ослабленной, блеклой, светлой гаммы цвета. Элементы линейного ритма и линейной формы здесь становятся настолько существенны, что усиливается графический характер впечатления. Икона эта точно датирована 1813 годом и подписана палехским мастером Василием Ивановичем Хохловым. Палехские подписные иконы до половины XIX века очень редки. Подпись не только устанавливает имя автора этого замечательного произведения искусства, но показывает и полное удовлетворение мастера работой.

Рядом с изыском миниатюры, ювелирным великолепием моленной иконы в Палехе начала XIX века возникает стиль *монументальной* живописи с большим своеобразием форм и приемов.

ПАЛЕХСКИЕ ФРЕСКИ

Стены главного храма с. Палеха украшены фресковой стенописью. Эти фрески—явление замечательное. Они—последняя великая стенопись, завершающая цикл развития древнерусской религиозной живописной традиции. В этом смысле палехские фрески заслуживают особого внимания и изучения. До сих пор они не были предметом научного исследования и мало кому известны [41], терпя в этом невнимании к ним участь, общую со всем богатейшим и нередко высококачественным материалом русской иконописи XVIII—XIX веков.

Палехские фрески были выполнены в самом начале XIX века. Об этом свидетельствуют и точная дата в храме [42], и стилистический анализ.

Отдельные сюжеты фресок, посвященных отчасти рассказу о событиях библейских и церковных, отчасти символике православного вероучения и нравоучения, подчинены общей широкой традиционной идее. Все образы объединены в стройную систему своеобразной наглядной богословской энциклопедии [43]. В восточном тимпане

купола—символическое «Отечество», изображение троичного бога, благословляющего мир. В прочих тимпанах купола—дни сотворения мира. Первоначальный период библейской истории заканчивается в двух клеймах фриза восточной стены судом над падшими людьми и изгнанием из рая. Помещены эти клейма над иконостасом, выражающим собою в основном идею искупления грехопадения. В подкупольном фризе развертываются главные видения Апокалипсиса, заканчиваясь изображением «Иерусалима небесного». Так соотносятся начало и конец пути человеческого. Ниже, на южной и северной стенах—притчи и евангельские рассказы поучительного характера, события библейские и церковные, связанные единством идеи и символики. На западной стене—вселенские соборы, притчи, «Суд Соломона» и «Три отрока в печи вавилонской» (сопоставление суда справедливого и несправедливого). На откосах окон и дверей—наиболее чтимые иконы богоматери и фигуры святых. В алтаре—символика богослужения и близкие к ней по содержанию мотивы библейские.

Сюжеты палехской стенописи по основному замыслу, конечно, напоминают систему московских и верхневолжских церковных фресок XVII и частью XVIII века. Но выбор сюжетов, их объединение и целостное от них впечатление строго индивидуальны. Они—результат самостоятельного творческого изобретательства руководителей и мастеров этой росписи.

Основной композиционный прием размещения отдельных сюжетов на стенах и отношение к монументальной плоскости у мастеров Палеха совсем иное, противоположное пониманию тех же задач стенописцами XVII века. Фрески палехской церкви не покрывают ее стены сплошным ковром, расчлененным на горизонтальные полосы—фризы, как в московских, ярославских и ростовских церквах XVII века. На общем фоне стен каждый сюжет палехских росписей выделен в особую композицию, завершенную рамой: прямоугольной—на стенах и круглой—в медальонах свода. Рама каждой композиции, выполненная живописными средствами в характере резкой пластической светотени, выделяет данную композицию как самостоятельное, замкнутое целое, как картину, в значительной мере контрастную плоскости стены. Это основное впечатление усиливается всеми прочими приемами живописи. Сравним и здесь Палех с Ярославлем и Ростовом. Фрески верхней Волги и Ростова плоскостны в их художественном основном впечатлении на зрителя. Такое впечатление дается главным образом воздействием цвета с его открытой гаммой напряженных и мощных красок, включенных в четкие силуэты, в которых явно преобладание контурной линии. Пластич-

ность формы выражена слабо светотенью пробелов. Она поглощается силой многоцветности. Здесь мы наблюдаем лишь слабые попытки разрешения пространственно-глубинных задач путем заимствования с Запада раккурсов и приемов линейной перспективы. Но сравнение с западными образцами,—например, иллюстрациями библии Пискатора,—показывает, как западное, чисто пространственное восприятие мира было в сущности еще чуждо, а потому и мало понятно русским мастерам ростовских и ярославских фресок.

Фрески Палеха представляют собой нечто иное. Плоскостность и ковровость стиля XVII века преодолены. Промежуточные ступени, формы переходные, которые заполняют, несомненно, эволюцию фрескового стиля в течение XVIII века, еще не вполне выяснены, и им должно быть посвящено особое исследование. Эти фазы характеризуют, конечно, путь через барокко к классицизму.

Фрески Палеха—яркий и единственный по своей цельности и высокому качеству образец живописного монументального стиля, в котором сохранилась полная преемственность его от форм древнерусской традиции и вместе с тем появилась органическая связь с формами нового русского искусства конца XVIII и начала XIX века — формами классически-ампирными.

В палехских фресках преобладает начало пластически-пространственное. Светотень используется, чтобы дать объем, цвет,—чтобы усилить вескость, материальность изображаемых вещей. Трехмерное пространство уже мыслится как живописная форма. Однако оно интересует не само по себе, а пока лишь как некое вместилище вещей. Особо ясно и убедительно это пластическое ощущение в изображении архитектуры. Здесь характеристика архитектурной массы, объема, пространства выводит восприятие архитектурных форм далеко за пределы плоскостной декоративности. То же самое необходимо сказать и об орнаментально-декоративных мотивах росписей: рамы отдельных композиций, гирлянды цветов, вазы, очень скупо брошенные местами на не заполненных живописью местах стен, воспроизводят лепные украшения и выдержаны в строго ампирном стиле.

Значительное большинство композиционных мотивов палехских фресок заимствовано из гравюр «четверочастной библии». Так на языке местных иконописцев обозначалось немецкое издание библейских иллюстраций, выполненных в технике медной гравюры и опубликованных в Аугсбурге в 1680 году Вейгелем (Christovh Weigel) [44]. Четверочастной библия эта названа потому, что каждая ее страница, разделенная на четыре части, занята четырьмя гравюрами.

Использование гравюр для стенных росписей явление не новое. Оно ведет свое начало с XVII века. Самым ярким образцом такого

использования являются мотивы фресок в Ярославле, Романово-Борисоглебске, Костроме, заимствованные из «Лицевой библии» Пискатора [45].

Интересно отметить здесь те изменения, каким подвергли верхневолжские мастера свои европейские образцы. Это было прежде всего вольное использование композиции—перестановка, упрощение, перемещение отдельных ее частей, внесение русских природных и бытовых мотивов. Но самое главное—борьба с барокко гравюр, с их пространственной концепцией и подчинение их традиционному декоративно-плоскостному началу, вытекающему из свойств примитивного мировосприятия.

При сравнительном изучении палехских росписей и гравюр немецкой «четверочастной» библии Вейгеля мы наблюдаем не только процесс переработки, в известной мере аналогичный тому, который был в верхневолжских росписях, но и устанавливаем ряд новых фактов, новых сдвигов в развитии формы по сравнению с стилем верхней Волги.

Прежде всего здесь господствует уже не Пискатор. Крепко осел в местном иконографическом обиходе немецкий аугсбургский образец Вейгеля. Как и почему появился этот образец, вполне точно установить не удалось. Можно лишь в дальнейшем высказать некоторые соображения в связи с вопросом об авторах фресок. Однако не найдется ни одной композиции в росписях, которая была бы рабски скопирована палехскими мастерами с гравюрного оригинала. Изменения вносились самые разнообразные. Чаще всего гравюрный мотив служил начальным толчком для более или менее самостоятельной творческой переработки, почти всегда улучшающей композиционно подлинник. Нередок прежде всего прием зеркального отражения, перевертывания гравюрной композиции [46]. При сравнении обеих композиций зрительное впечатление в пользу палехских мастеров. Объяснение этого я склонен видеть в том, что таким приемом происходило возвращение к первоначальному построению, в свою очередь скопированному и перевернутому гравером. Этот прием говорит о большой и очень развитой композиционной чуткости мастеров фресок. Иногда наблюдается перестановка отдельных фигур в зеркальном отражении [47], объединение в одной композиции отдельных элементов двух гравюр [48] или двух гравюр в целом. Так происходит усложнение гравюрного мотива с изображением одного действия введением другого действия [49]—прием, представляющий собою пережиток примитивного мировоззрения, крепко державшийся в древнерусской традиции, но уже чуждый искусству европейскому с эпохи зрелого ренессанса. Фигуры,

9. Гравюра из библии Вейгеля «*Несение креста*». 1680.

обнаженные и полуобнаженные в гравюрных образцах, в фресках получали одежды. Иногда прибавлялись детали. Но чаще всего, как правило, происходило упрощение общего замысла, приведение к большему, чем в образцах, спокойствию, композиционной стройности и единству.

Обратимся к сравнительному разбору нескольких примеров для закрепления предыдущих утверждений и для подготовки общих выводов. Тема: «Изгнание из рая» [50]. В гравюре—согбенные фигуры первых людей, идущие по четко подчеркнутой диагонали справа налево. В выражении фигур, особенно их жестов, разбросанных и беспокойных, очень много напряжения и какого-то центробежного движения. В фреске—общее движение развертывается вправо. Диагональность его построения уменьшена: оно приближается к построению фронтальному. Жесты первых людей спокойнее. Адам—со сложенными руками. Движение Евы классически плавно и округло,—особенно положение рук, спокойным и прекрасным жестом поддерживающих голову и отвесно упавшую волну волос.

Второй пример: «Притча о пире» [51]. В гравюре—на переднем плане гость в небрачной одежде, двое слуг и царь. Резкий контраст этой группы переднего плана с планом средним, где в значительной глубине на трехступенной площадке изображен огромный стол с многочисленными и весьма уменьшенными перспективно фигурами гостей. Сзади, несколько вправо от гостей, большая горка с посудой под архитравом и крышей на колоннах,—общее впечатление от этого сооружения грузно-архитектурное. Дальше, в глубине аркатура с полуарками и прорывами. Еще глубже за аркатурой едва намечен городской пейзаж, а на его фоне в левом окне идущие воины. Над аркатурой небо с белыми облаками. Это наиболее яркий образец пространственности и усложненной многопланности построения несимметрического, основанного на взаимоотношениях масс и форм в движении. В фреске—на переднем плане группа из гостя и двух слуг, повторяющая в основном мотив гравюры. Царь уже отодвинут на средний план. На том же плане стол с вазой и рогом—новый мотив. Дальше, налево в глубине, небольшой и частично изображенный стол с пятью фигурами гостей вместо нескольких десятков. Сзади стола с гостями, справа, горка с несколькими тарелками под балдахином, занавеси которого падают мягкими тяжелыми складками. Здесь балдахин заменил архитектурное сооружение над горкой в гравюре. Слева картины на переднем плане низкая колонна с вазой. Дальше—фигура царя. За ней на одном плане с балдахином—массив арки. Глубже—небольшая часть аркатуры. За нею голубой фон неба без предметов, облаков и глубины. Все изменения

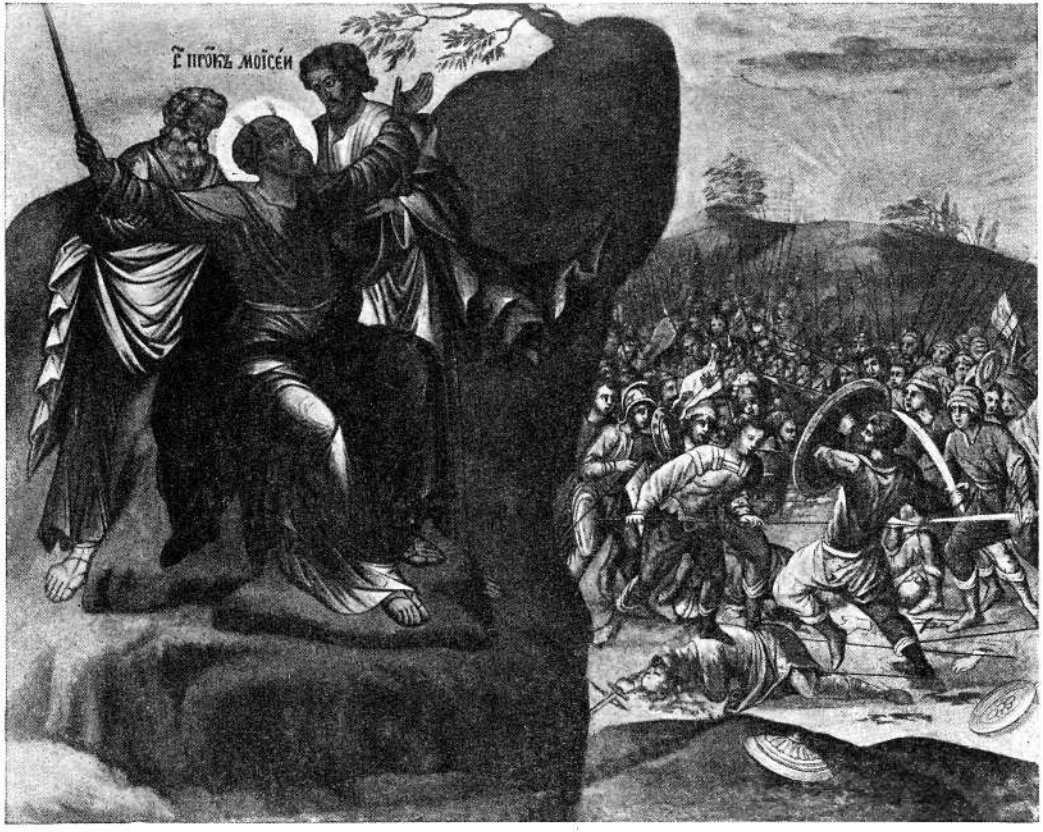
в фреске по сравнению с композицией гравюры приводят к ослаблению пространственных контрастов и значительному сближению планов глубины, к упрощению подробностей и большому спокойствию целого.

Третий пример. Тема: «Возьми крест свой и следуй за мною». В гравюре (рис. 9) характерны: сильное движение Христа, много-

10. Палехская фреска *«Несение креста»*. 1807—1812.

фигурность композиции, отвлеченность горного пустынного пейзажа, широкая и сложная разработка планов глубины перспективой линейной и световой. В фреске (рис. 10) [52] основы композиции— с гравюры. Но введен ряд существенных и весьма характерных изменений. Крайне уменьшено число фигур; например, вместо толпы в несколько десятков человек на переднем плане размещено только пять, на скале вместо двенадцати—две фигуры, убран человеческий стаффаж и на среднем плане. Решительно изменен весь характер пейзажа. Из гравюры взята только скала с прорывами в середине. Скалистый отвлеченный пейзаж гравюры заменен характерным рус-

11. Гравюра из библии Вейгеля «*Моисей в сражении с амаликитянами*». 1680.



12. Палехская фреска «*Моисей в сражении с амаликитянами*». *1807—1812.*

ским лесным видом с елками и лиственными деревьями. У ног Христа—пень срубленного дерева, под ногами—зеленая трава. Между деревьями вьется тропинка. Построение пространства аналогично тому, какое описано в предыдущих примерах: весьма сближены планы глубины. Законы перспективы в достаточной мере не осознаны: тропинка наивно и вне всякого подчинения точке схода вздыбилась вверх, как в детских рисунках. Одинаково четки объемно и линейно предметы на всех планах.

Приведем еще несколько примеров сравнительного анализа гравюр библии Вейгеля и палехских фресок.

Тема: «Моисей в сражении с амаликитянами». В гравюре (рис. 11) мощный массив скалы на переднем плане с сидящим Моисеем и его приближенными утверждает передний план. Моисей изображен почти в профиль, со сложенными руками. Вправо—глубокий прорыв пространства и массы очень удаленных войск в мерцании света. Резкий контраст глубины между передним и задним планами. Формат вертикальный. В фреске общая композиция заимствована у Вейгеля. Но уже очень изменена фигура Моисея. Она значительно увеличена, почти фронтальна, с крестообразным движением рук. Четко определены и приближены отдельные фигуры сражающихся. Уменьшено их количество. Горой на заднем плане сильно уменьшена глубинность. Построена картина очень сближенными пластами. Формат горизонтальный (рис. 12).

Тема: «Притча о виноградарях». В гравюре основное—контраст пространственный и световой фигур переднего плана и виноградника с двумя другими группами—убивающих—на заднем плане. В фреске (рис. 13) взята только общая композиция, архитектурные мотивы. Передняя группа иная, взята из другой гравюры. В средней и дальней группах уменьшено количество фигур, дальняя группа скомпонована иначе. Все стало пластичнее. Условно сокращены планы глубины—вместо сложно расчлененного пространства три плана, очень сближенные между собой. Каждый план как пласт рельефа. Все это напоминает строение формы в раннем Возрождении.

Тема: «Силоамская купель». В гравюре (рис. 14) все впечатление построено на сложно расчлененном глубоком пространстве обычными средствами барокко. За бассейном—аркатуры, за ними—люкарны в стенах. Полукруглая баллюстрада вверху. Справа, на среднем плане, входящий в купель. На переднем плане Христос и расслабленный. В фреске (рис. 15) пространство стало замкнутым, ограниченным и упрощенным с помощью разных приемов: уничтожены аркатуры и баллюстрада, обрезана сверху композиция. Сближены планы глубины. С этой целью уничтожены на дальних планах

группы больных. Вместо неустойчивого равновесия, несимметрического, столь характерного для барокко, появилась симметрия. Построение приобрело полную устойчивость. Чтобы добиться ее, в композицию введены группы справа и слева на заднем плане, а фигура влезающего в купель почти закрыта барьером.

Наконец, последний пример. Тема: «Иаков благословляет сыновей Иосифа». Гравюра (рис. 16) все действие, всю обстановку разрешает в духе развитого барокко. Мерцающая глубина комнаты, пышное и напряженное движение складок в занавесах, барочная форма и детали ложа, полуобнаженная фигура Иакова, драматизированные жесты персонажей. В фреске (рис. 17) композиция в общем не отступает от Вейгеля. Однако все стало спокойнее, уравновешеннее, материальнее. Глубина комнаты получила большую определенность. Складки занавеса стали мощнее и спокойнее. Там—барокко, здесь—ампир. Ближе к формам ампира и формы ложа (без волют). По низу ложа прошли уже прямые, унисонные складки подзора. Фигура Иакова одета. Нет волюты на переднем плане под занавесом. Зато мы видим два сосуда вместо одного, парчу с цветочными узорами на одеждах сыновей Иосифа, «эспри» на тюрбане последнего. Характер жеста персонажей совершенно изменился. Театральная драматизация уступила место сдержанной эпической выразительности.

В палехских фресках есть несколько мотивов, источники заимствования которых более сложны. Такова, например, замечательная по выразительности движения «Битва Константина с Максенцием» (рис. 18). Рисунок некоторых всадников и пейзаж взяты у Вейгеля. Фигура Константина—с гравюры А. Алларда (рис. 19), изображающей Петра I на коне [53]. Все это переработано как самостоятельный образ в общем стиле фресок [54]. Но стилистическая их обработка ничем не отличается от прочих композиций.

Все изменения композиций гравюр библии Вейгеля в палехской стенописи обусловлены, однако, не столько частичным исправлением и приспособлением композиционных мотивов к новому пониманию сюжетов, сколько основными стилистическими задачами: превращением стиля барокко XVII века в стиль строгого ампир начала XIX века и переводом книжно-графического языка на язык монументально-фресковый. Выполнено это с редкой удачей, большой силой и органической завершенностью.

Отметим ряд элементов, весьма характерных для барочного стиля гравюр немецкой библии. Прежде всего это система изображения трехмерности, глубины, ее открытая форма, динамическая по своему характеру. Предметом изображения является в основном само *пространство*, пронизанная светом воздушная среда. Всеми изо-

13. Палехская фреска «*Притча о виноградарях*». 1807—1812.

бразительными средствами подчеркиваются свойства бесконечности этого пространства,—в первую очередь, приемами перспективного построения. Таковы контрасты очень крупных переднепланных и очень мелких заднепланных фигур, заполненность всех планов глубины изображенными предметами, которые служат как бы вехами характерной многослойности барочного построения пространства; сияния—прорывы аркатур, пролетов, окон в изображении архитектуры; своеобразное использование светотени для ослабления пластичности, для разъедания четкой объемной формы светящейся пространственной средой, особенно в дальних планах; сила и напряженность, нередкая острота, разбросанность и сильная взволнованность движения, развертывающегося почти всегда в пространстве по диагонали из глубины; театральность и подчеркнутая энергия резкого жеста, пышность развевающихся одежд с беспокойным потоком складок. Все впечатление построено на противопоставлении форм и усилении их контрастного взаимоотношения.

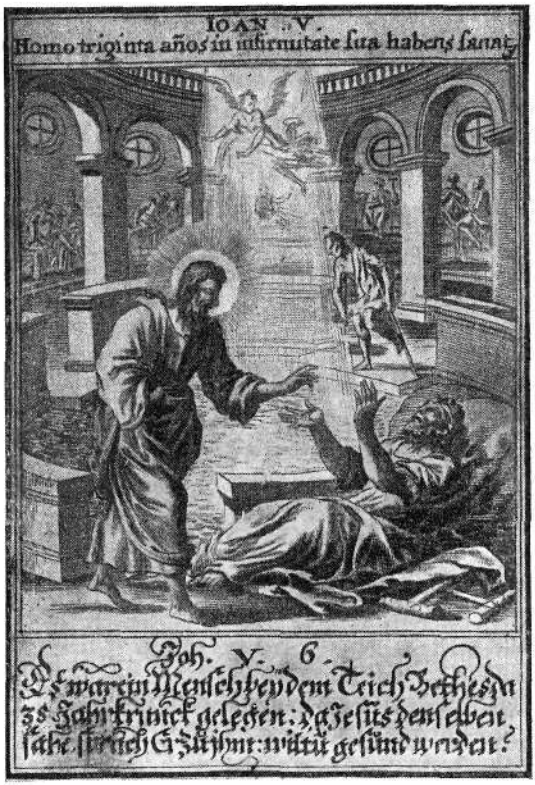
В палехских фресках эта концепция барокко заменена по канве тех же сюжетов концепцией, основанной на новых закономерностях. В палехских фресках мы наблюдаем замечательное органическое соединение древнерусской традиции, бережно пронесенной через столетие нового русского искусства, с стилем и формами строгого ампира. Стиль ампир оказался наиболее созвучным и древнерусской художественной традиции по своему основному строю, по характеру своего аристократического происхождения.

Фрески Палеха дают единственный в поздней религиозной русской живописи образец преодоления художественных законов и форм барокко законами и формами ампира. В этом их историко-художественное значение, до сих пор не учтенное и не выявленное в исследовательской литературе.

Принцип пространственный, с характерным, выясненным выше, отношением к форме, сменился здесь принципом пластическим. Светотень уже не разъедает объема, но формует его, а через него—и само пространство, однако, по-иному. Раскрытая, беспредельная трехмерность барокко, как она дана в гравюрах, здесь сменяется закрытой, пластически-рельефной структурой пространства, основанной на решительном сближении планов глубины, причем каждый план строится по законам рельефа [55], опираясь на непроницаемую плоскость заднего плана. Смягчаются всюду перспективные контрасты,—в особенности соотношение переднепланных и заднепланных фигур. Последние становятся значительно крупнее. Всюду, где можно, уничтожаются прорывы в глубину, пространственные зияния в природном пейзаже и архитектуре. В связи с этими изме-

нениями в характере и способах построения пространства изменяется ряд других формальных элементов. Замкнутое, с малой глубиной пространство не может вместить много пластических форм. Многофигурие гравюр сменяется здесь малофигурием, доводимым нередко до крайней скупости, почти символизма, особенно в характеристике толпы. Движение из диагонального, стремительного и выводящего за пределы картины становится замкнутым в таком же новом замкнутом пространстве, фронтальным или близким к нему, замедленным в ритмах, спокойным в своей выразительности. Это чувствуется в характере жестов, поворотов, в течении складок одежд. Композиция каждого мотива приобретает большую устойчивость, которая достигается соотношениями линейной, объемно-пластической и цветовой формы. Строю барокко, основанному на усилении контрастов, здесь противопоставлен строй форм, основанный на ослаблении контрастов.

Преодоление барокко и замена его стилем ампир происходили, как я уже заметил выше, на основе крепкого следования древнерусской живописно-графической традиции. Отсюда шли требования плоскостного разрешения в фресковой живописи декоративных задач, культура обобщенной линии, каллиграфической и строгой, система построения пластической формы приемами иконописных пробелов, система плавей в обработке лиц, тяга к симметрической уравновешенности композиции. Все эти заветы традиции с большой строгостью применялись мастерами палехских фресок в тех мотивах, которые не были ими заимствованы с западных образцов. Так было в композициях вселенских соборов на западной стене. Здесь особо любопытно отразился своеобразный примитивизм палехской концепции, освобожденной от законов художественного мировоззрения, в основном чуждого и, может быть, враждебного. Композиции стали скучнее: симметричнее, статичнее. Но зато они приобрели исключительную силу монументальной выразительности. То же мы наблюдаем в изображениях ряда святых, размещенных в большей части на откосах окон. Особо строгим стилем отличается главная композиция свода в восточном его тимпане: «Отечество». Это стиль характерно иконописный, связанный крепко с традициями московской и строгановской школ: пропорции фигур очень стройные и удлиненные [56], рисунок твердый и обобщенный, верный древним переводам, линии складок спокойны, жестки, каноничны. «Отечество» выполнено явно без уступок воздействию фряжских, западных влияний, представляя собою яркий контраст свободному стилю круглых клейм росписи в других тимпанах свода с изображениями первых дней творения. Однако этот контраст примиряется частью применением



14. Гравюра из библии Вейгеля «*Силоамская купель*». 1680.

традиционных технических приемов, частью отмеченным выше традиционным толкованием формы, но главным образом—колористически.

Колорит палехских фресок заслуживает особого внимания. Он—своеобразное и изысканное соединение нежного цветения красок поздних царских писем XVII века и блеклой гаммы ампирных росписей начала XIX века. Цветовой подкладкой фресок служит розовый фон стен, данный, повидимому, разбельной киноварью. На этом фоне каждую композицию выделяют замкнутым четырехугольником или кругом, имитируя лепные украшения, рамы с простым классическим «убором» из стилизованных листьев (аканта) в темнокоричневых, желтых и белых цветах, рассчитанных на жесткую скульптурную лепку света и тени. Таким же приемом над окнами скупо брошены белые гирлянды цветов и белые вазоны на темнокоричневом фоне.

«Отечество» в своде дает колористический тон всем фрескам. Цветовая гамма этой композиции очень характерна для всего впечатления от росписей. Розовый хитон и зеленый гиматий бога-отца; желтые—цвета золота—одежды сына; белый голубь св. духа; светло-розовые с темнокрасным крылья серафимов, поддерживающих бога-отца; желтый внутренний круг, как фон для центральной группы,—тона матового золота. Зеленый внешний круг, по нему серафимы с крыльями в желтом, белом и—по краям—темнокрасном цветах. За зеленым кругом—пурпуровый четырехугольник с символами евангелистов. Справа и слева четырехугольника—чины ангельские с золотыми нимбами. Левый ангел в синем хитоне с желтой полосой по низу и в красном гиматии; блеклый зелено-голубой тон крыльев. Правый ангел в красном хитоне и темнозеленом гиматии. Под ногами ангелов светлоголубые и светлолиловые облака с коричнево-зеленоватыми тенями. Фон тимпана, как и всех стен,—розовый.

Основной тон фресок зеленовато-голубой, с бирюзовыми оттенками, очень гармонирующий с розовым тоном стен,—холодный, сдержанный, несколько приглушенный. На основе общего тона в ряде фресок преобладают отношения, построенные на выделении групп цветов—белесовато-желтого, коричневого и темнозеленого. На фоне общих отношений, примиренных холодно-разбельным тоном, выделяются, сдержанно сверкают драгоценными камнями отдельные цвета: холодный сапфирово-голубой, переходящий изредка в глубокий синий; пурпурово-красный с рубиновыми оттенками; изумрудно-зеленый, в тенях холодный и густой; бирюзовый с нежным мерцанием в небе, которое всюду, где можно, сопоставляется в холодном и изысканном сочетании с зеленью листвы; золото охры, теплое, с коричневыми или темнокрасными тенями. Выделение в зрительном впечатлении отдельных цветов не выходит из общего тона росписей, сообщая им лишь колористическое богатство и декоративную пышность в своеобразном «шпалерном» характере. Особенно интересны западные ковровые воздействия в колорите круглых медальонов свода, напоминающем зеленовато-голубую гамму Буше. Общее колористическое впечатление от палехских фресок—спокойной, уравновешенной радости и аристократической сдержанности.

Сопоставление колорита палехских фресок с колоритом фресок ростовских и ярославских подчеркнет в полной мере их принципиальное художественное различие.

Красочное богатство фресок верхневолжских церквей основано на раскрытом, напряженном контрасте, примитивном и простом в своих главных цветовых сочетаниях: красного—зеленого, синего—желтого. Это противостояние цветов, но еще не единство колорита,

подчиненное тону. Цвет здесь понят вполне плоскостно в своих отношениях к силуэту, к изображению объемных форм, к поверхности стены. Цветовые контрасты палехских фресок объединяются колоритом. Он в общем также служит для организации стены, как материальной поверхности: не прорывая, не уничтожая, укрепляет

15. Палехская фреска «*Силоамская купель*». 1807—1812.

ее. Это достигается, с одной стороны, сближением планов глубины перспективными приемами и однородной пластичностью барельефного типа в объемных формах на всех планах глубины, а с другой,— и главным образом,—плоскостным цветовым равновесием композиций, *однотонностью* цветов, их одинаковой в общем напряженностью. При этом, цвет последнего плана всегда настолько силен и непрозрачен в своем воздействии на зрителя, что он оказывается прочным,

непроницаемым задником, приводящим к плоскости все впечатление от композиции в целом.

Но колорит фресок Палеха построен на утонченных отношениях цветов сильных и слабых, напряженных и приглушенных. Самая гамма уже иная, совсем не примитивная, очень изысканная и в общем блеклая. Так, например, в красных редко встречается киноварь, как на Волге. Преобладают отклонения или к пурпурному и глухокрасному или к розовым тональностям. То же наблюдаем и в других группах сродных цветов—голубого, желтого. Здесь большую роль играет разбавленность цвета белилами и богатые оттенки в переходах от одного цвета к другому. Все эти свойства колорита палехских фресок приводят к подчинению его единому господствующему тону, где пространственно-световое и пластически-световое начала играют уже некоторую самостоятельную роль. Взамен цветовой плоскостности фресок Ярославля мы открываем здесь не только в элементах перспективы и светотени, но и в колорите уже некоторое стремление при его помощи к обозначению глубинного пространства. Это пространство, конечно, очень условное, вполне подчиненное декоративным задачам. Но оно уже живет в них, в границах и языке их форм.

Пространство волжских фресок—пространство примитива и восточного ковра. Пространство фресок Палеха сродно пространству западного гобелена и классического рельефа.

Если верхневолжскую гамму можно сравнить с народным лубком, с резкостью и четкостью колорита Новгорода XIV и начала XV века, то палехская тональность органически связана с тональностью поздних строгановских и царских писем, с утонченным строем светской живописи XVIII и начала XIX века. Это—дальнейшая и в полной мере контрастная ступень развития провинциальных фресок приволжского района, где исходный пункт—стенопись городов верхней Волги, а заключительный—фрески Палеха.

В своей технике палехские росписи—один из последних образцов великого фрескового дела по прямой линии от древнерусской художественной культуры. Эта техника сводилась и здесь к следующим приемам. На сырую поверхность штукатурки рисунок наносился острым гвоздем. Получалась заметная и довольно глубокая борозда—графья, очерчивающая и внешний контур силуэта и его внутренние формы. Последующая прокладка колеров на стенах палехской церкви не выходила за границы графьи: видимо, мастера-колористы берегли строгость и неприкосновенность рисунка. Дальше, по сырой штукатурке были нанесены корпусные, локальные цвета, проложены цветные тени и пробела разбельным тоном локального цвета. На этой фресковой подготовке уже по сухому были обозначены грани скла-

16. Гравюра из библии Вейгеля «*Благословение Иаковом сыновей Иосифа*». 1680.

док—«козелки», плави и движки в ликах, мелкая ретушь всяких подробностей. Красочная гамма, насколько можно было заметить при тщательном изучении фресок, составлялась из следующих красок. *Красные:* мумия, бакан (в тушевке), киноварь цельная и разбельная. *Желтые:* охра темная и светлая, иногда хром. *Зеленые:* зелень (изумрудная), зеленый бакан,—может быть, хром зеленый. *Голубые:* «лазорь» (берлинская лазурь), кобальт [57]. Вся фресковая основа колорита отличается необычайной прочностью и свежестью впечатления.

Одним из последних вопросов, естественно возникающих у нас в связи с ходом исследования о палехских фресках, является вопрос

об их авторах. Старое палехское предание приписывает роспись знаменитым московским иконописцам—братьям П. и М. Сапожниковым [58]. О них известно очень немногое [59]. Братья Сапожниковы были родом из Борисоглебска на Волге [60]. В Москве ими была организована большая артель мастеров-иконописцев, по преимуществу для фресковой росписи храмовых стен. Сапожниковы были не только хозяевами-подрядчиками в области иконописного дела, но и талантливыми художниками, с своеобразной и значительной культурой, с хорошим вкусом. Они, повидимому, ясно сознавали необходимость объединения старых иконописных традиций с живописно-фряжскими влияниями, неудержимо лившимися с Запада в русское религиозное искусство частью через светское искусство XVIII—XIX вв., частью непосредственно—главным образом через западную гравюру с библейскими мотивами. Этому столкновению культур Сапожниковы в начале XIX века дали органическую, своеобразную форму, оказавшуюся очень удачной. Так возник особый монументальный стиль—сапожниковский, превосходным образцом которого являются росписи палехского храма [61].

Стиль этот вырабатывался благодаря особо благоприятным условиям сапожниковского дела. В сапожниковской московской артели работали вместе мастера москвичи, тверичи, романо-борисоглебцы, ярославцы, владимирцы. Предание говорит о значительном количестве в сапожниковском деле палехских иконописцев. Происходило естественное и плодотворное перекрещивание живого предания, иконописной практики и взаимных влияний, столкновение стилей и пошибов, совместная, сообща, переработка волны фряжских, чисто светских новшеств и их претворение в духе традиции. Эта переработка была так органична и убедительна, что оказывалась приемлемой даже для старообрядцев [62]. В конце XVIII и начале XIX века мы наблюдаем в Москве нечто сходное с тем, что имело уже место как культурный процесс в конце XVII века. Теперь,—так же, как и тогда,—Москва оказывалась тем культурным горном, в котором переплавлялись живые провинциальные разновидности самобытно развивающегося живописного религиозного стиля в новое большое формообразование, в новую художественную концепцию.

Замечательно то в этом процессе, что он переплавлял шлаки ремесленности, упадочничества и некоторого вырождения в кристаллы подлинного и значительного искусства. Это искусство заслуживает значительно большего внимания со стороны исследователей и по своим высоким качествам и по своей несомненной органической связи с корнями древнерусской художественной культуры. Мы до сих пор, ставя незаконно и несправедливо гранью для нашей художе-

17. Палехская фреска «*Благословение Иаковом сыновей Иосифа*». 1807—1812.

ственно-исследовательской любознательности и эстетического признания XVII век, привыкли с крайним пренебрежением относиться ко всему, что в порядке развития той же традиции происходит позднее.

Связь с традицией устанавливалась Сапожниковыми и другим путем: тщательным изучением форм старой художественной культуры. Они обладали исключительным по качеству и количеству собранием иконописных рисунков, в котором много было ценнейших не только по сюжету, но и по композиции старых переводов XVII века, а может быть, и более ранних эпох. Сапожниковы очень дорожили этим собранием и, повидимому, внимательно и талантливо им пользовались при решении новых композиционных и общих стилистических задач [63].

Время работы Сапожниковых над палехскими росписями точно указывается текстом, помещенным на панели самих стен: 1807 год [64]. Документального подтверждения этой дате отыскать не удалось. Однако местное предание [65] упорно твердит о дате несколько более поздней—эпохе Наполеонова нашествия, связывая появление Сапожниковых в Палехе с бегством их из Москвы в 1812 году. Были здесь Сапожниковы два года [66]. Довольно трудно определить степень сапожниковского участия в процессе выполнения росписей [67]. Исходя из анализа стиля фресок и принимая во внимание местное предание, можно с значительным правом утверждать, что палехские росписи—дело, выполненное Сапожниковыми совместно с палехскими мастерами [68]. Филимонов [69] указывает даже палехских мастеров, принимавших участие в росписях: Анания Арсеньева Беляева из д. Дядилева под Палехом и Степана Вечерина из самого Палеха,—по преданию, отличных рисовальщиков. Местное предание не без основания указывает также на большое личное участие Сапожниковых в компоновке и росписи медальонов свода—«дней творения»,—чем каких-либо иных мотивов. Но совершенно явной и строгой палехской традицией, восходящей к стилю XVII и конца XVI века, к стилю поздних строгановских и царских подлинников, веет от монументального «Отечества» того же свода [70]. Местный стиль выявился с еще большей определенностью и несомненностью в композициях «вселенских соборов» на западной стене. Главная работа Сапожниковых при наличии опытных, а может быть, и талантливых помощников-мастеров из среды палещан сводилась, вероятно, к общему руководству росписями. Палехский стиль к этому времени так определился в своих иконно-станковых формах, а техника местных мастеров так была высока, что Сапожниковы могли иметь в своих руках замечательный по тонкости и гибкости инструмент в виде группы превосходных исполнителей этого последнего большого фрескового замысла.

Заслуживает, однако, внимания то обстоятельство, что никаких икон, связанных с именем Сапожниковых, в палехском храме нет. Нельзя также проследить характер и установить степень влияния сапожниковского стиля в палехской как современной Сапожниковым, так и позднейшей иконописи [71]. Оно, быть может, оказалось в том очень переработанном наследии, из которого к концу первой половины XIX века, как увидим дальше, образовался стиль пешехоновский.

18. Палехская фреска: «*Сражение Константина с Максенцием*». 1807—1812.

Но одно можно утверждать вполне достоверно, опираясь и на исторические факты и на местное предание: что Сапожниковы побудили Палех и его мастеров к последующим самостоятельным опытам стенописи. Если до Сапожниковых Палех выработал свой стиль иконостасной и моленной иконы,—особенно так прославленной мелочной, миниатюрной, то о стенописях его в эти времена не было ничего известно. Видимо, на это дело Палех не решался. Теперь наметился крупный поворот. С этого времени росписи стен являются

существенной отраслью палехского мастерства и его характерной продукцией. Однако нужно сказать, что Палех в этом направлении никогда уже больше не достиг мастерства своих храмовых стенописей начала XIX века. Кривая этого дела шла под уклон—и особенно стремительно в течение второй половины XIX и начала XX века.

В заключение несколько слов о современном состоянии палехских фресок. Они выдержали две реставрации. Первая была в 70-х годах прошлого века. Фрески были поновлены и крайне неудачно: довольно сильно записаны и затерты масляной краской.

В 1902 году начата была вторая реставрация Н. М. Софоновым. На это дело были выделены лучшие мастера по стенописи во главе с И. М. Бакановым. Выполнялась реставрационная задача медленно, но тщательно, с соблюдением всех доступных предосторожностей. В 1904—1905 гг. был перерыв, вызванный русско-японской войной и призывом большинства мастеров на военную службу. В 1906—1907 гг. работа была закончена. Фрески освобождены от слоя копоти и грязи, от записей и искажений в колорите. Они не избегли местами легкой ретуши водяными красками [72]. Однако общий первоначальный характер росписи в рисунке и колорите фресок последняя реставрация восстановила вполне и с большой тщательностью, сохранив для будущего один из самых интересных памятников русского искусства в его поздней фресковой традиции.

Палехские фрески и иконный стиль начала XIX века—эпохи ампир—с его типичными свойствами характеризуют в течение первой четверти XIX века дальнейшее развитие искусства Палеха, последний период его расцвета. Живописный стиль XVIII века переходит теперь в графический. Палех изощряется в ювелирной отделке мелочного письма, в подчинении задач колористических задачам орнаментальным, графическим. Тот же процесс, но более замедленно, развертывается и в монументальной живописи, которая нигде не достигает силы и своеобразия фресок палехского храма. Постепенно во второй четверти века этот стиль засушивается. Колорит блекнет, потухает, темнеет. Линия становится менее гибкой. В сюжете меньше индивидуальной выдумки и дерзаний. Художественный образ заменяется слепым следованием переводу без творческого преодоления его. Реалистические искания идут на убыль. Возвращается настойчиво стилизация старых канонических форм. Возврат к традиционному совершался одновременно и в связи с ростом консервативно-реакционных тенденций во всем ходе русской культуры после войны 1812—1815 гг., питаемых прежде всего настроениями дворянства. Аристократические тенденции иконописи начала XIX века искали опоры в прошлом, в аристократическом

стиле древнерусской культуры XVI—XVII вв. Остановить, однако, исторический процесс было невозможно. Когда-то мощные и яркие, формы культуры перерождались в реакционные, упадочные, задерживающие поступательное движение как в жизни, так и в искусстве. Все это неуклонно отражалось в палехском деле, грозя ему художественным обмелением. Зреющий кризис, вырастая из корней социальных и общекультурных факторов эпохи, особенно остро развертывается в иконописном деле и, как в фокусе, в деле Палеха со второй половины XIX века.

19. Гравюра Аллара «*Петр I на коне*».

ГЛАВА III

ПАЛЕХ В ЭПОХУ УПАДКА

ПЕШЕХОНОВСКИЙ СТИЛЬ

В течение второй половины XIX века иконописное дело всего Владимирского района—сначала Мстеры и Холуя, а потом и Палеха—постепенно переживает стилистическое вырождение.

Аристократический стиль XVIII и первой половины XIX века, связанный с культурой высших слоев дворянства, приблизительно с конца 50-х и начала 60-х годов терпит ряд изменений. Эти изменения обусловлены вторжением в установившийся стилистический строй искусства Палеха вкусов и запросов крепнущей буржуазии, ее купеческо-мещанских слоев. Эти запросы подчинялись в XVIII и первой половине XIX века эстетическим нормам, которые диктовались дворянством и его укладом жизни. Теперь возникают нормы новые, обусловленные развитием сознания этих новых социальных групп, новой художественной концепцией, им наиболее близкой.

Все основные черты палехского стиля первой половины XIX века переходят в свойства противоположные. Концепция идеалистическая с ее условно-символическим языком форм переходит в реа-

листическую, с крепнущим натуралистическим уклоном. Пространственная замкнутость, пластическое ощущение мира, так хорошо выраженное стилем палехских фресок, сменяется восприятием мира живописным, в основе которого лежит развитие чувства пространственной неограниченности. В иконописи и стенописи мы наблюдаем культуру пространственного цвета и появление связанных с нею задач изображения воздуха и света. Развертывается этот процесс не единым движением. Ведущая линия строится и направляется сообразно вкусам передовых групп и питается от общего потока русского светского искусства эпохи. Здесь мы имеем интересное влияние передвижнического натурализма на современное ему религиозное искусство рядом с воздействием позднего академизма. Наиболее характерным и выразительным образцом нового стиля в эти десятилетия до начала 90-х годов стал Храм спасителя в Москве, его стенные росписи и иконы. В образовании нового палехского иконного стиля Храм спасителя сыграл очень значительную роль и, несомненно, печальную, отрицательную. Новый живописный стиль очень быстро привел к серьезному разрушению старой иконописной традиции и связанного с ней крепкого мастерства. Лучшие мастера-иконописцы принуждены были ради успешного выполнения заказов перестроиться в «живописцев». Темперная и фресковая манеры стали уступать свое место маслу. В тех же целях палехские предприниматели приглашали все чаще и больше в свои мастерские, а также для работы на стороне, по монументальным заказам в церквах и монастырях, специалистов-живописцев.

Это были обычно москвичи или петербуржцы, умевшие более или менее свободно работать в духе господствующей живописной манеры и копировать популярные образцы.

Рядом с образцами живописи Храма спасителя большим успехом пользовались салонные композиции на религиозные темы западноевропейских художников, главным образом немецких, в роде Шнорра, Плокгорста.

Стиль этой живописи, проходя собственный путь развития, испытывал в той или иной степени ряд изменений в своей борьбе как с иконописной традицией, так и с более примитивным мировоззрением и вкусами отстающих слоев русского общества. Так намечались иные линии развития иконописи. Средние пласты купечества и мещанства вступали в ту фазу натуралистического восприятия мира, в которой главным оказывается ощущение вещности, вкус к предметности, к той манере изобразительности, которая делает изображаемый предмет «как настоящий». В этой фазе развития еще нет достаточно выраженной потребности связывать вещь с про-

странством—с пейзажем, например,—в одно неразделимое целое. Пространство, весьма ограниченное и неглубокое, мыслится лишь как вместилище вещей. Эта концепция легко уживается с плоскостным стилем примитива и пластическим началом классически-ампирной эпохи. Так появляется и крепнет во второй половине XIX века стиль икон, в которых натуралистически и скульптурно трактованная фигура, скупо данные околичности в виде отдельных вещей и элементов городского или природного пейзажа выполняются на сплошном и глухо-плоском золотом фоне. Такой фон подвергается фактурно-пластической обработке—чеканке, а также расцветке «под эмаль» в коймах икон, в нимбах—«венцах» около голов. Прием представляет собою явную имитацию обработки поверхности иконы сканью, басмой и металлическим кованым окладом — «ризой»,—прием, ведущий свое начало с XVI—XVII веков.

Этот новый стиль по своему характеру очень близок к стилю икон эпохи поздней готики и раннего Ренессанса, к стилю так называемых западно-европейских примитивов. Близость обусловлена сходством концепций и порождаемых ими художественных вкусов. Родственная близость психологии западного бюргерства XIV—XV вв. и полупримитивного русского купечества и мещанства середины XIX века приводит к сходным формам искусства. Воскресает, как будто неожиданно для исследователя поздней иконописи и ее развития, любопытный, но вполне закономерный анахронизм. Различия между стилем треченто Запада и мещанско-купеческим стилем у нас во второй половине XIX века сводятся главным образом к качественному уровню. У нас налицо—ремесленный пошиб, огрубение, общая варваризация сходных стилистических черт. Объяснений приходится, конечно, искать прежде всего в общем провинциальном характере русского искусства этой эпохи по отношению к искусству Запада. Очень большую роль в этом явлении играет и то, что эволюция социальных пластов, о которых у нас речь теперь, совершалась с чрезвычайным отставанием от поступательного движения их передовых слоев. Искусство высшего качества было на службе у этой передовой части нашей буржуазии и ее разновидностей. Низшие классы, включая и зажиточное крестьянство, принуждены были питаться искусством второго и третьего сорта. Таким было полуремесленное искусство иконописного района Владимирской губернии. И психология и формы художественного выражения у рядовой массы владимирских иконописцев были сродны массовой психологии социального заказчика-потребителя. Так естественно возникал мост между спросом и предложением в этой области русского религиозного искусства.

Основные свойства нового купеческо-мещанского стиля в иконописном деле второй половины XIX века, описанные нами выше, по существу видоизменялись мало под воздействием культурного уровня и вкусов потребителя. Изменения сводились главным образом к декоративным излишествам и аляповатому перерождению форм и приемов, свойственных искусству предыдущих эпох. Золотой фон все более перегружается чеканными узорами, разделка красками под эмаль становится все обильнее, а расцветка все неумереннее. В моделировке объемов не ограничиваются только цветом, а по старой строгановско-царской традиции заковывают фигуры в твердую и графическую броню росписи в «светах» твореным золотом. Блеск золота все больше поглощает цвет и делает фактуру иконы грузной и жесткой.

Новый стиль нашел свое первоначальное и яркое выражение в так называемых пешехоновских письмах—манере, выработанной в петербургской мастерской предпринимателя М. С. Пешехонова. Эта мастерская оказала очень большое влияние на развитие палехского дела во второй половине XIX века. Ее расцвет нужно отнести к 40—60-м годам. Основой пешехоновского стиля были те переходные, средние формы, которые получались от скрещения позднего академизма эпохи росписей Исаакиевского собора, натуралистических тенденций, которые начали крепнуть и остро обозначаться в ту же эпоху, и традиционной иконописной манеры. В пешехоновской мастерской так же, как ранее в мастерской сапожниковской, происходила взаимная встреча столичной «живописной» манеры с самыми разнообразными иконописными «пошибами» провинции. Пешехоновское предприятие, основанное тверяком М. С. Пешехоновым—мастером-иконописцем, одновременно и личником и доличником, отличным рисовальщиком, пользовалось широко услугами палехских, тверских, новгородских мастеров [73]. Все эти взаимовлияния создавали сложную равнодействующую в образовании и эволюции пешехоновского стиля, а вместе с тем делали круг его собственного воздействия очень широким. Мастера и на родину заносили новые художественные вкусы, новые приемы работы.

Из пешехоновской мастерской выходили ее мастера и в линию «большого» искусства. Так стали академиками живописи бывшие пешехоновские иконописцы В. В. Васильев, М. Д. Мартынов, стал квалифицированным художником М. С. Виноградов [74]. Однако это были деятели среднего уровня, и малой творческой инициативы. Характерно, что Васильев вместе с Солнцевым и были главными выразителями нового стиля, выравнивая и канонизируя его с точки зрения академических требований и традиций. Пешехоновская ма-

стерская ревностно пользовалась образцами своих бывших учеников и мастеров. Много мотивов для композиции брали позднее в работах художника Шокорева. Влиял своими рисунками Прохоров и прохоровский ученик—художник В. А. Барвитов, рисовальщик и акварелист [75].

В палехских храмах есть несколько икон пешехоновских писем. Все они подписаны палехскими мастерами этого предприятия, точно датированы. Характерно, что подписи и даты имеют все, известные мне, пешехоновские иконы. Но это подписи выполнявших произведения мастеров; нигде на них нет обозначения имени хозяина-предпринимателя. Объяснение этого факта можно искать, с одной стороны, в росте творческого самосознания и индивидуальной ответственности у мастеров-исполнителей, с другой—в вероятной свободе и широте взглядов Пешехонова на свои хозяйские права. Как бы то ни было, это явление очень редкое в истории и старой и новой иконописи. Имя мастера и в Палехе обычно поглощалось именем хозяина. Это считалось настолько обычным, что, повидимому, не вызывало со стороны исполнителей протестов.

Самые ранние даты имеют две иконы в палехской кладбищенской церкви. Первая из них—с сюжетом «Всех скорбящих радости»; датирована 27 декабря 1849 года; написана двумя мастерами: Михаилом Юдиным и Ильей Волковым. Первый писал, повидимому, лица, второй—доличное. Другая икона—с сюжетом «Неопалимая купина»; написана теми же мастерами 29 апреля 1850 года. Как можно предполагать, обе иконы были «обетными»—даром родной церкви по обещанию. На обеих иконах значится и место написания: Петербург [76].

В приделе Михаила-Архангела главного храма имеются три иконы пешехоновских писем. Две заклиросные иконы спасителя и божьей матери на престолах датированы 1854 годом, в Петербурге; доличное написано Ильей Волковым, лица—Петром Ноговицыным. Большой запрестольный образ «Отечество», датированный 1855 годом в Петербурге; написан теми же мастерами [77].

По всем признакам стиля необходимо отнести к пешехоновским письмам и моленную икону, публикуемую нами. Композиция—перевод иконы очень интересный и редкий: «Да молчит всякая плоть человеча» [78] (рис. 20). Это—многофигурное, мелочное, характерное для палехской традиции письмо, выполненное с большой тщательностью и виртуозностью. Автор—иконописец Василий Скопин, дата—1853 г.

Описанные нами выше образцы пешехоновских писем вполне достаточны для суждения о стиле их и приемах. Основные кате-

гории этого стиля начального периода в развитии купеческо-мещанской концепции искусства нами были выяснены уже выше [79]. Здесь только больше было традиций академического искусства и стилизации византийских форм. Позднее все это изменилось под напором натуралистических стремлений и огрубения вкусов.

Пешехоновский стиль характеризуется верностью идеальным академическим канонам пропорций, изобразительных форм, композиций. Колорит построен на сочетаниях блеклых, обычно разбеленных и ослабленных золотом цветов. Преобладает бледноголубое, розовое, пурпурное, теплое желтое и холодное зеленое. Киноварь, чистый тон ультрамарина, кобальта почти отсутствуют. Тон лиц—белесоватый с очень незаметными и нежными переходами от света к тени. Тени прокладывались асфальтом согласно академической манере. Оттого в тенях на лицах от времени появились характерные для асфальта трещины—краккелюры. Тушевка на одеждах и в орнаменте также делалась асфальтом—тонким жидким слоем по золоту фона поверх чеканки. Характер орнаментики был очень сдержанный. Узором-рамой обрабатывались коймы иконы, иногда чеканился умеренно фон—свет—иконы. По своему стилю орнамент представлял собою или стилизацию форм барокко, ослабленных, однако, и подсушенных, или был разновидностью русско-византийских мотивов, появившихся одновременно с архитектурным стилем той же эпохи. Это было или прямое копирование, или перепевы тех орнаментальных образцов, которые усердно создавались группой академиков во главе с Солнцевым и Васильевым.

Особенно интересным и изысканным приемом пешехоновской манеры в орнаментации икон была так называемая «цыровка», «цырь». Немецкое «zieren»—«украшать»—вскрывает художественный смысл приема. Это особый способ украшения с помощью утонченной фактурной обработки поверхности иконы. Некоторые места иконы, которые должны быть подвергнуты обработке цырью, покрывались поверх накладного золота в фоне краской так, как необходимо для получения не только локального цвета, но и теней. Так обрабатывалась одежда изображаемых святых. Цветом густо заливали и необходимые места орнамента, если он выдерживался в русско-византийском стиле. Краскам давали время достаточно затвердеть. После этого тонкой иглой проскребали осторожно слой краски до золота, создавая золотые узоры по цвету. Цырью проходили нередко и гладкий фон накладного золота в орнаменте, оставляя тонкий вдавленный след на поверхности золота. Узоры, полученные цырью, отличались большой изысканностью, напоминая нередко тончайшее рукоделье. Прием этот очень обогащал фактуру иконы.

20. Икона: *«Да молчит всяка плоть человеча»*. 1853.

Его результаты были доступны в сущности лишь восприятию на очень близком расстоянии. Икона превращалась в некую ювелирную драгоценность, а прием был рассчитан на утонченное любительство. Цыровка в публикуемой иконе «Да молчит всякая плоть человеча» особенно показательна своим разнообразием и рядом неожиданных фактурных эффектов. Примером замечательной виртуозности и изысканности фактурной разработки может служить поверхность на иконах спасителя и богоматери в приделе Михаила-Архангела. Там фигуры написаны на фоне накладного полированного золота. Это золото использовано как локальный тон для изображения престолов, декоративных фигур коленопреклоненных ангелов в иконе богоматери и символических животных в иконе спасителя, для выделения нимбов и картушей с монограммами. Весь прочий свободный фон еще раз по асфальту был прокрыт листовым, неполированным золотом. Этот прием дал очень богатый фактурный контраст между полированными и матовыми поверхностями золотого фона. Прием оказался непрочным. Асфальт повредился, местами потек, местами дал трещины, сквозь которые можно кое-где видеть нижнюю золотую полированную поверхность. Моделировка объемов в изображениях престолов, их деталей, фигур ангелов сделана асфальтом, прозрачными лессировками. Света—выпуклые места—подчеркнуты цыровкой. Ее тончайшие штрихи эту задачу выполняют не только изменением цвета и светосилы полированного золота, но и самым направлением, длиной и шириной штрихов, как в резцовой гравюре по металлу. Параллельными штрихами цыри по золоту разработаны узоры русско-византийского орнамента по коймам икон, в одеждах спасителя и богоматери. Коймы их одежд, ряд украшений венцов, в целях своеобразной имитации жемчуга и драгоценных камней, выполнены густым наложением яичной краски так, что получается рельеф и более тяжелая фактура по сравнению с другими частями поверхности иконы.

Во всех этих способах фактурной разработки поверхности пешехоновских икон,—разработки, дающей очень большое разнообразие тембров живописного воздействия,—бесспорно венчающим, наиболее трудным и «мастеровитым» оказывается прием цыри.

Цырь—прием не новый. Он часто встречается в рукописях XVI—XVII вв., как один из способов обработки миниатюр в поисках сходных фактурных впечатлений. Но в иконах, повидимому, он впервые так широко и утонченно был применен в середине XIX века.

Пешехоновский стиль, развиваясь дальше, породил всюду, и в столицах и в провинции, тот новый фряжский пошиб иконного письма, который пришелся особенно по вкусу купеческо-мещанской,

зажиточной ремесленной и крестьянской массе. В этом стиле выполнялись иконостасы для московских, петербургских, монастырских и провинциальных церквей, бесчисленное количество дорогих и средней стоимости икон моленных.

Этот стиль существовал и развивался рядом с стилем живописным, питавшимся главным образом теми канонами религиозного искусства, которые, как мы говорили выше, установлены были стилем росписей Храма спасителя и салонными образцами в этой области европейских эпигонов академизма. С течением времени взаимное влияние порождало переходные формы, крайне эклектические, упадочные и безвкусные. Грозно надвигалось вырождение живописных традиций, быстро мастерство превращалось в ремесло. Иссякало творческое начало. Канон становился шаблоном. Количество брало верх над качеством.

Художественный упадок иконописного дела совершался на фоне экономически-производственного его подъема и расцвета. Упадок стиля объясняется огрубением вкуса и понижением его культуры. Экономический подъем был следствием чрезвычайного расширения рынков и возможностей сбыта. Последнее обстоятельство находит объяснение в общей экономической конъюнктуре эпохи после освобождения крестьян, когда буржуазно-капиталистические тенденции получили свободу, когда стало быстро подниматься благосостояние средних общественных слоев: купечества, мещанства, зажиточного крестьянства. На почве этих явлений усиливались националистические тенденции, поиски их укрепления в области материальной и духовной культуры. Взоры идеологов этих тенденций обращались к родному прошлому страны. Дворянской культуре, сплошь пронизанной западничеством, было противопоставлено русско-византийское начало и его художественные формы.

Не случайно также то, что здесь и инстинктивно и сознательно поиски новых форм направлялись все глубже в историческое прошлое. Идеалом являлась древнерусская культура. Отправным пунктом было увлечение XVII веком и его стилем. В последнюю очередь образцовым для религиозного художественного стиля вообще, орнамента в частности, становится все то в искусстве, что связано с русско-византийской художественной культурой XI—XII вв.—эпохи значительного первоначального расцвета торгового сословия и созданного им бытового уклада.

Общий процесс эволюции форм религиозного искусства второй половины XIX века был процессом внедрения форм эклектических, усиления элементов стилизации. В верхних общественных слоях этот процесс шел по линии постепенного повышения уровня вкусов,

усиления требовательности к чистоте стиля, к качеству его первоистоков в прошлом. Это был путь от стиля Храма спасителя в Москве к стилю Владимирского собора в Киеве, от стиля Солнцева и Васильева к стилю Васнецова и Нестерова. В нижних слоях эти тенденции упрощались и вульгаризировались.

СОФОНОВСКОЕ ДЕЛО

В начале XIX века типичным было иконописное предприятие-мастерская, которое объединяло семью и близких родственников и сравнительно небольшое количество наемных мастеров в кустарный коллектив. Такие мастерские в Палехе сбывали самостоятельно свою продукцию по заказам или скупщикам. Во второй половине XIX века мастерские этого типа в довольно быстром темпе неуклонно поглощались более крупными предприятиями, приобретавшими характер фабрик-заводов. Иконное производство, которое вообще было трудно организовать вне коллективного труда, теперь становилось все более диференцированным. В растущей конкуренции и борьбе за рынки, вырабатывая наиболее устойчивые стандарты типов изображений, наиболее экономные приемы выполнения, сорта особенно расхожих—пользующихся массовым спросом—икон, иконописные предприятия все более дробили процесс производства. Специализация сокращала пределы умения, разносторонность навыков мастера, но зато делала эти навыки более уверенными, механизированными и—неизбежно—обезличенными. Иконописное дело в это время вполне точно и крайне расчлененно выработало принципы и практику своеобразной тейлоризации и стандартизации труда [80].

В Палехе перерождение искусства в ремесло происходило не таким быстрым темпом, как в соседних Холуе и Мстере, так как Палех не изготовлял той расхожей офенской дешевки, которая губила творческую инициативу и ухудшала материальный быт холуян и мстерцев. Палех и во второй половине XIX века выпускал на рынок более дорогие сорта моленных икон, славясь своим мелочным письмом в сложных композициях: минеях-святцах, праздниках, иконах с «акафистом» и «житием». Несравнимо с холуйским и мстерским было палехское мастерство. Строже были и требования заказчиков к тем родам иконописного дела, в которых палехцы становились первыми и незаменимыми специалистами, вне какой бы то ни было серьезной конкуренции. Это было выполнение заказов на иконостасы и подрядов на стенные росписи. Здесь нужны были не только рядовые мастера-исполнители по готовым заданиям,

но и хорошие рисовальщики с композиционным чутьем и уменьем. Такими рисовальщиками были обыкновенно наиболее талантливые и опытные из мастеров-доличников, проходивших по сравнению с личниками специальное обучение. Очень нередко при выполнении наиболее дорогих, сложных и новых по темам икон композиция их и весь рисунок были результатом свободного творчества мастера «знаменщика»—рисовальщика, а не результатом обычного в иконном ремесле механического «набивания» перевода [81].

Так Палех и в упадочную эпоху своего развития сохранял традиции мастерства. Обычно это мастерство, крепко скованное каноническими требованиями изобразительного подлинника, иконографической традиции, ярко проявляло себя в особой тщательности письма и обработки поверхности иконы.

Крупнейшим иконописным предприятием Палеха во второй половине XIX и начале XX века вплоть до революции была мастерская Софоновых [82]. Своего расцвета она достигла в 80-е—90-е годы под руководством Н. М. Софонова. Он сам в молодости был хорошим мастером-иконописцем. Знал превосходно свое дело. Отличался большой творческой инициативой и широким организаторским размахом. Софоновское дело было форпостом палехских экономических успехов и завоеваний. Софоновым были установлены обширные и крепкие связи с купечеством, богатыми общинами, включая единоверцев и старообрядцев, с крупнейшими монастырями. Заказы на стенные росписи, их реставрацию, на иконостасы и на различные типы моленных икон создали крепкую экономическую основу софоновского дела.

Рост софоновского предприятия шел на фоне общего процесса перегруппировки материальных сил и производственных объединений во второй половине XIX века. Крупнейшие мастерские первой половины XIX века—хранители старого палехского стиля и традиции—Каурцевская, Хохловская, Буторинская прекращают свое существование. Слабеет дело Долотовское. Все эти мастерские или исчезали, или доживали свою былую славу, постепенно лишаясь заказов и работников. Новые производственные объединения строились на новых экономических основах. Их типическим, передовым, наиболее мощным образцом было софоновское дело. Оно постепенно поглощало мелкие кустарные семейные и полусемейные мастерские, собирая вокруг себя лучших работников, предлагая им более выгодные условия. Так совершался процесс перерождения иконописного производства из мелкокустарного, построенного на полунатуральных хозяйственных отношениях, в капиталистическое со всеми его характерными признаками и в первую очередь — концентрацией,

укрупнением материальных средств, уменьшением числа самостоятельных хозяев и увеличением количества мастеров на положении наемных рабочих.

Софоновское дело выросло и окрепло на производстве в духе того стиля, который нами был подробно описан на предыдущих страницах и который генетически был связан с стилем пешехоновским. Есть сведения о том, что софоновское дело начиналось в Петербурге и, конечно, не без влияния тех вкусов, на которые так удачно откликнулись своей иконописной продукцией Пешехоновы.

Примерно с 70-х годов в софоновском деле, а следовательно и в основном массиве палехского производства, начинается поворот. Новый фряжский стиль, рожденный в середине века, стал быстро приходить к крайнему вырождению. Он все более вульгаризовался, отражая собою вкусы культурно-отсталых средних мещанских слоев. В верхних пластах русского общества рядом с либеральными, оппозиционными настроениями крепли и консервативные. Рос, изменялся и приобретал новые формы национализм. В этих консервативных, националистически настроенных общественных группах круто менялись художественные вкусы и идеалы религиозного искусства. Через византийские каноны и их стилизацию в духе академического эпигонства—как это было в середине века—наблюдалось резкое и усиливающееся обострение интереса к древнерусскому искусству и его стилям, отрицание вольных переработок, стремление к чистоте их пересадки. Сначала такой интерес выразился в увлечении декоративной пышностью, златокованным великолепием царских писем XVII века с Ушаковым и его школой в центре. Дальше увлечение перешло на XVI век и его изысканное узорочье строгановского стиля. Мы знаем те крупные суммы, которые платили собиратели в 80—90 гг. за строгановские иконы,—в особенности за иконы датированные и подписные. В стилистических требованиях к иконописному выполнению стали все более сквозить указания быть «ближе к XVI веку». Иконописная фрязь стала перестраиваться применительно к новым запросам. Эти запросы предъявлялись консервативными кругами интеллигенции, высшими слоями купечества. По ним равнялись вкусы знати, придворных кругов. Палеху легче всего было выполнять такие требования, так как они в сущности целиком были в круге его традиции и обусловливающих ее элементов древнерусской культуры. Строгановско-царский стиль и был исторической посылкой того первого расцвета палехской манеры, который мы наблюдаем в его производстве конца XVIII и начала XIX века. Новый «подстаринный» стиль, выработанный теперь Палехом и главным образом софоновской мастерской, несколько суховатый, графический

и эклектичный, вырос здесь вполне естественно. В нем было достаточно и старины и нового ее приспособления, чтобы удовлетворить на время вкусы не только обычных заказчиков, но и археологов, знатоков, любителей старины.

Палех, не насилуя себя, в этом стиле-пошибе полуремесленном, но вполне отвечающем запросам определенных общественных слоев, мог создавать и мелкую моленную икону и крупный иконостасный комплекс, мог расписывать быстро и аккуратно любые площади церковных стен. Все это было, однако, значительно выше того среднего уровня, в каком могли отвечать на те же запросы соседние Холуй и Мстера.

Характерно, что только в это время было обращено и исследовательское внимание на Палех. В начале 60-х годов Филимонов совершил свою поездку в Палех, обследовал состояние палехской иконописи в стилистическом, бытовом и отчасти экономическом отношениях.

Результатом обследования была статья-очерк, очень острая и живая. Филимонов выделил Палех во главу иконописного района Владимирской губернии как первоклассного носителя традиций древнерусского искусства, как «сердце русского иконописания». Слава Палеха росла быстро и широко. Этот рост совсем не пропорционален был тому художественному значению, какое имел Палех второй половины XIX века. Характеристика Филимонова больше всего могла относиться к Палеху XVIII и начала XIX века, к замечательному и высокому своеобразию того стиля, который теперь начал, хоть и медленно, переживать этапы вырождения. Попытки качественного подъема палехской продукции в эту эпоху чаще всего сводились к более или менее неудачным прививкам чуждых традиций и форм.

Тем не менее на Палех было обращено в первую очередь внимание, как только задуманы были большие восстановительные работы над рядом памятников старины и их или очень поврежденной или совсем погибшей живописью. Покровителем Палеха и его самого характерного и сильного представителя—Софонова—стал в первую очередь И. Е. Забелин. С его помощью Софоновым были получены в Москве заказы на росписи зал Исторического музея, Грановитой палаты, где по новой штукатурке бывшими мастерами Софонова, В. Е. и И. В. Белоусовыми, выполнена существующая и ныне стенопись. После этого заказа Белоусовы организуют собственную мастерскую и приступают к самостоятельному производству [83].

В этом же периоде софоновские мастера реставрируют фрески новгородской Софии, Успенского собора во Владимире. После

загадочной фартусовской истории [84] тот же Софонов был приглашен Забелиным для росписи паперти Благовещенского собора.

Шум, поднятый вокруг всех этих поручений, выполненных Палехом, был очень не объективен. Большинство упреков, резких суждений, а иногда и прямая брань, были неверны и несправедливы. Что касается правильных обвинений, то все они должны относиться не в адрес Палеха. Палехские мастера или расписывали в своем стиле, вне каких бы то ни было имитаций, голые стены, давно лишенные даже следов какой бы то ни было старой живописи, или, насколько позволял тогдашний уровень археологических знаний и реставрационной техники, «поновляли», записывали полуразрушенные фрески. Так было во владимирском Успенском соборе. Но так тогда делали всюду и все—палехцы, мстерцы, художники-реставраторы. Это был типичный метод реставрационных работ эпохи. И вина за применение таких приемов лежала исключительно на археологах-руководителях. Иконописцы Палеха здесь были только отличным, но плохо использованным орудием. Ту же участь с ними тогда разделяли мстерцы, мастера московских иконописных предприятий. Насколько удалось установить по показаниям мастеров—участников этих работ, палехцы соблюдали в них ряд предосторожностей, поучительных и для позднейших, современных реставраторов: тщательно отыскивались и восстанавливались старые графьи—контуры композиции, по утраченным местам живописи осторожно прописывали колерами. Конечно, с точки зрения современной это теоретически недопустимо. Конечно, палехцы в таких случаях неизбежно вносили и собственное понимание и элементы собственного стиля. Но это требовалось руководителями работ. Там, где старая живопись была не повреждена, она тщательно охранялась от прописи.

Реставрационные подряды Софонова и его мастерской сыграли очень большую роль в развитии палехского дела. Артели палехских мастеров в своих разъездах по России познакомились с огромным количеством памятников древнерусского искусства. Новгород, Север, Москва и ее область, Владимир, верхнее Поволжье—все эти мощные гнезда, в которых органически вырастали разновидности древнерусского стиля, развивалась последовательно смена его форм,—вновь оказали благотворное влияние на художественный кругозор палехских иконописцев. Расширился и обогатился вкус, укрепились знания и навыки не только в иконописном, но и в фресковом деле. Происходили неизбежные художественные и технические сдвиги. Под их влиянием стал вырабатываться характерный софоновский стиль—«подстаринный», «придерживаясь XVI столетия».

Художественные особенности этого стиля сводились к ряду новых признаков. В основном процесс сводился к превращению пластической концепции первой половины и начала второй половины XIX века в концепцию плоскостную. Весь стиль постепенно становился плоскостно-графическим. Рисунок, моделировка форм, приемы наложения красок, обработка поверхности—все это стало строже, каноничнее, приближаясь к формам и традициям XVII века. Колорит палехского «подстаринного» письма долго оставался темноватым, блеклым, в сущности бескрасочно-сухим. Он порожден был подражанием потемневшим от времени и записанным позднее фрескам главным образом московских соборов, отчасти—древних монастырей. Золото в фонах и пробелах софоновской мастерской применялось сдержанно, с чувством меры. В фактурной обработке стен и икон все более появлялось приемов, восстанавливающих старую технику и ее фактурные эффекты: плави, борьба со штриховкой, заплескивание краской больших поверхностей в доличном. Характерно, что реставрация, а с нею и изучение фресок церквей в городах верхнего Поволжья,—особенно фресок Костромы и Ярославля,—научили палехских мастеров многому, изменили их вкусы, создали новое, длительное вплоть до настоящего времени, прочное тяготение их к стилю этого района. Однако стиль верхнего Поволжья, по существу своему живописный, долго не мог пересилить графических тенденций нового палехского «подстаринного» стиля, не оказывая влияния самым главным своим элементом: колоритом. Это произошло позднее в связи с новым циклом реставрационных работ, в начале XX века. Решающую роль здесь имела реставрация Ипатьевского монастыря в Костроме. Софоновым в 1911—1912 годах была поручена роспись галлереи Ипатьевского собора. Для этого нужно было снять кальки с росписей галлереи в Ярославской церкви Ильи-Пророка и по добытым переводам вновь расписать стены галлереи Ипатьевского собора. И Ярославль и сохранившиеся росписи Ипатьевского монастыря своим стилем и главным образом колоритом произвели на лучших палехских мастеров, работавших тогда, сильнейшее впечатление, оставили неизгладимый след на всем их последующем искусстве. Это увлечение в первую очередь отразилось в опыте палехской реставрации наружной росписи Ипатьевского собора.

Параллельно с стилем «подстаринным» все шире эксплоатировался Палехом, во главе с софоновской мастерской, стиль живописный, связанный в своих истоках с развитием нового искусства и его религиозной живописью. Примерно до 90-х годов руководящее значение имели росписи и иконы Храма спасителя в Москве. Рядом

с ними—образцы салонно-религиозной живописи, как русской, так и европейской. Особенно популярны были иллюстрации к библии Шнора, Плокгорста и ряда таких же, еще более мелких художников[85]. Это было перенесение в росписи на стену, в композицию иконостасной и моленной иконы той живописно-пространственной, станковой концепции, которая представляла собою в третьей четверти XIX века сложное и пошловатое соединение вырождающегося академизма, уходящего натурализма и уступок победителю, новой концепции—импрессионизму.

Новой поворотной вехой оказался Владимирский собор в Киеве и васнецовский стиль. Этот стиль был результатом реакции против станковизма, натурализма и светскости в религиозном искусстве. Васнецов искал опоры для своих опытов нового стиля в канонических традициях Византии и древнерусского искусства. Это был путь сознательной стилизации, может быть, более тщательной и выдержанной, чем раньше. Но Васнецов не мог до конца освободиться и от тенденций позднего академизма и от чисто передвижнического реализма. Равнодействующей всех этих сил оказался типичный стиль модерн, характерный не только для Васнецова, но и для целой полосы новейшего искусства, русского и европейского. Самое убедительное и исторически оправданное реальными потребностями жизни в васнецовских исканиях и в общем характере стиля модерн—декоративность, задачи монументального порядка. Это было наиболее ценным в художественном сдвиге, связанном с творчеством Васнецова, для общего развития русского искусства на грани XIX—XX веков.

Полуремесленная эксплоатация стиля живописи Владимирского собора в Киеве и всего круга произведений большого искусства, связанных с этим стилем, была второй гранью софоновской деятельности и общего направления палехского производства. Происходило это во всех разновидностях религиозного искусства, начиная с моленной и иконостасной иконы и заканчивая стенописью. Софоновы содержали особые кадры мастеров живописцев и иконописцев, способных работать живописными приемами. Живописный пошиб был особо доходным и широко эксплоатировался Палехом. Но вместе с тем он вносил величайшее разложение в слабеющую и вырождающуюся местную художественную культуру. Письмо «подстаринное» и живописное уживались рядом как вопиющие непримиримые противоречия. Их взаимопроникновение давало ублюдочные формы, все более бессильные и ремесленные. Эти формы вызывали характерные жалобы Васнецова, Нестерова на ремесленные искажения их образов и стиля. Однако в ремесленных извращениях был и некий смысл кривого зеркала. Вульгаризировалось, приобретало

пошловатый характер все, что было вольной или невольной уступкой мещанским вкусам,—вкусам среднего массового потребителя. Стиль Васнецова и Нестерова, искаженный ремесленным копированием, имел успех, однако, главным образом в передовых слоях торгово-промышленного класса и средней интеллигенции, как мы уже говорили об этом выше. Массив купечества, мещанства и зажиточного крестьянства предпочитал попрежнему фрязь, в которой диковинным образом иногда ассимилировались стилистические и технические особенности иконописи с живописным стилем позднего академизма и реализма. Росписи Храма спасителя и в это время играли значительную роль как прототип.

Однако чистая живопись в иконном деле имела сравнительно малое распространение. Фрязь оказывалась тем языком, который по своим формам был и наиболее доступным для массового потребителя и наиболее традиционно приемлемым. Он обеспечивал консервативную связь с религиозным преданием и привычными формами религиозного старого быта. Фрязь была тем переходным стилем, который обозначал предельные уступки в этой области со стороны средних социальных слоев с их консервативной психикой, поддающейся лишь крайне медленным сдвигам и изменениям.

Рядом с софоновской мастерской-фабрикой, игравшей с 80-х годов и до революции в Палехе руководящую роль, возникали в это время на смену старым предприятиям новые, другие мастерские, основанные на тех же принципах массового производства и эксплоатации наемного ремесленного труда [86]. Все эти мастерские работали в том же направлении, в каком работал и Софонов. Только продукты в общем были качественно ниже и стилистические приемы были грубее: хуже и суше рисунок, вялее композиция, безвкуснее колорит, больше взамен его золота и аляповатой роскоши в «уборке» иконы. Это было время наибольшего расширения палехских иконописных предприятий и во-вне. Происходит процесс своеобразной колонизации,—главным образом, в столицы. Там возникает ряд мастерских с палехскими предпринимателями во главе и с палехским составом мастеров-исполнителей [87]. Такая экспансия имела для Палеха большое значение, и материальное и культурное. Заработки повысились. Средний мастер на хозяйских харчах зарабатывал к началу 900-х годов от шестидесяти до ста рублей в месяц. Иконописцы и живописцы высшей квалификации получали от ста пятидесяти до двухсот рублей, а иногда и больше. В это время создается крепкий достаток населения Палеха, его постепенно каменеющий внешний облик. В культурном отношении постоянные разъезды по России, жизнь—нередко продолжительная—в столицах

неизбежно повышали умственный уровень мастеров, воспитывали их глаз на первоклассных образцах старого и нового искусства. Часто приходится слышать от современного старшего поколения Палеха, что лучшие мастера, принужденные на заказ угождать вульгарным вкусам, стандартным запросам, для себя делали копии, зарисовки, кальки с тех замечательных памятников старого искусства, которые подлинно волновали их артистический глаз. Во время бесед с современными палехскими мастерами по вопросам искусства пишущему эти строки приходилось видеть у них папки и альбомы таких памяток «для себя».

МАШИНА В ИКОННОМ ПРОИЗВОДСТВЕ И БОРЬБА С НЕЮ

К концу 90-х годов в иконное производство—типичную «мануфактуру» изначала—вторглась машина и механическое массовое производство. Случилось это сначала по отношению к самым дешевым сортам расхожих икон, изготовлявшихся в огромном количестве Холуем и Мстерой, меньше—Палехом. Распространялись такие сорта икон раньше офенями—розничными торговцами—с возов на базарах России. Офенская торговля широко охватывала страну от северного поморья до Кубани и от русско-польских границ до пределов дальневосточной Сибири. Проникала дешевая икона через офеней и в соседние славянские страны. Начало кризиса было положено распространением сети железных дорог. Офенскому делу был нанесен непоправимый удар. Иконописное производство, однако, справилось с ним. Пароходное и железнодорожное сообщение было использовано предпринимателями-иконописцами. Офеню заменил хозяйский приказчик или комиссионер, посредник по заказам. Дешевая рукописная икона шла не только на рынок, но посылалась по особым заказам огромными партиями в крупнейшие монастыри, продававшие дешевую икону в миллионах экземпляров богомольцам. Торговля иконами составляла одну из самых доходных статей таких, например, монастырей, как Троице-Сергиева и Киево-Печерская лавры. В целях удешевления себестоимости продаваемых икон крупнейшие монастыри — и в первую очередь лавры—устраивали в своих стенах собственные фабрики ручного изготовления икон, продолжая в этом отношении свою старую линию.

В Москве предприимчивые фирмы консервных жестянок, Жако и Бонакер, занялись фабрикацией дешевых печатных икон на жести и бумаге. Оригиналы заказывались или живописцам или иконо-

писцам и в общем выполнялись гораздо тщательнее, чем те же иконы в ручной иконописной выделке, рассчитанной на массовую дешевую продажу.

Икона не только печаталась на жести с литографского камня, но штампом ей придавалась излюбленная массовым покупателем фактура. Имитировался металлический оклад—кованая риза, венцы с драгоценностями, выпуклый орнамент по коймам. Нарядная штампованная икона стоила много дешевле иконы рукописной при равных формальных качествах. Она быстро победила, решительно вытесняя с рынка икону рукописную. Экономические и производственные следствия этого факта не замедлили сказаться. В иконописных селах, главным образом в Холуе и Мстере, создалось катастрофическое положение для дела изготовления расхожих икон. В большом круге ремесленников-иконописцев, сидевших на производстве дешевой иконы, заработок крайне снизился, у некоторых совсем прекратился. Массовыми и главными покупателями икон, изготовляемых новым, машинным способом, оказались те же крупнейшие монастыри. На перепродаже жестяных штампованных икон богомольцам монастырями наживались огромные деньги.

Церковные и общественные круги, заинтересованные в этом деле, резко разделились на противников и защитников машины в иконописном производстве. В сущности первые, поддерживая традиции старой и уходящей в своих основных формах культуры, были типичными романтиками, а последние, опираясь на общие экономические и производственные сдвиги, происходившие тогда в стране, были реалистами. За ними было не только настоящее, но и ближайшее будущее. Оно готовилось стереть остатки старинной художественной культуры и заменить их штампами городской механизированной дешевки.

В такой обстановке возникает в 1900 году «высочайше утвержденный» Комитет попечительства о русской иконописи. Он—результат объединения консервативной общественности, отражающей взгляды на художественную культуру аристократической землевладельческой верхушки, а также примыкающих к ней слоев интеллигенции и государственной власти, осторожно и умеренно помогавшей этому делу. Комитет сначала затеял энергичную борьбу с машинным производством иконы, но крепко столкнулся с интересами крупнейших монастырей и противодействием синода и министерства финансов [88]. Борьба затянулась на несколько лет и окончилась поражением Комитета, торжеством машины над ручным производством, крупного капитала над мелким и над артельной инициативой иконописцев района.

Другим мероприятием Комитета, также не имевшим удачи, было учреждение в иконописных селах особых иконописных школ-мастерских. Несмотря на то, что школы были хорошо оборудованы, снабжены библиотеками, квалифицированными руководителями-художниками и лучшими мастерами-иконописцами в качестве инструкторов, они оказались предприятием мертворожденным. Была неверной и нежизненной их основная установка: *подготовка ремесленника*-иконописца, а не художника, *поддержка* неизбежно вырождающегося кустарного *промысла*, а не традиций искусства, высокого мастерства. Второй принципиальной ошибкой была культура не местной иконописной традиции, а стиля Новгорода и старой Москвы XV—XVI вв. Были ошибки и методические. Во главе каждой школы стоял художник-руководитель, который, даже при бережном отношении к приемам и стилю иконописного дела, работал с учениками чуждыми методами, перекраивал их стиль по-своему. Комитет пытался обезвредить такое влияние запрещением художникам вмешиваться в руководство иконописцев-инструкторов. А в результате ученики воспитывались в двух противоречивых системах, не объединенных общим принципом. Отбор учеников производился не по признаку талантливости. Ставка на посредственность снижала общий школьный уровень. Малый срок обучения (четырехгодичный), по сравнению с шестью-семью годами обучения в хозяйских предприятиях, не давал тех навыков мастерства, которые помогали бы ученикам, окончившим школу, конкурировать с профессиональной подготовкой рядового иконописца. В хозяйские мастерские их не брали. Здесь применялся прием бойкота. Для самостоятельной работы, индивидуальной или в артели, они не вызревали.

Школы Комитета с прежней установкой, с прежними программами и методами дожили до революции. В начале ее они были преобразованы. Однако их существование было постепенным умиранием. К настоящему времени в Палехе такой школы уже нет. Но ни раньше, ни после эти школы не оказывали влияния на судьбу местного стиля и живых его носителей—мастеров-иконописцев.

Общая картина палехского дела перед революцией была уныла и предзакатна, несмотря на экономическое процветание, размах предпринимательства и сравнительно хорошее материальное положение массы мастеров. Происходило явное вырождение местной традиции и местного стиля. Господствовала беспринципная стилизация на любой вкус. Ее размах был очень широк, начиная с форм реалистически-натуралистических вплоть до форм монументального стиля Новгорода, ювелирности строгановских и царских писем. Так дело обстояло с качественно высокой продукцией. Средний

товар был попрежнему отмечен ремесленно-опошленным пошибом ходовой фрязи,—мещанского компромисса всей суммы впитанных Палехом влияний. Искусство превращалось в ремесло. Работа давно уже не доставляла творческой радости даже лучшим мастерам. Как будто все возможности подлинно художественного дальнейшего развития Палеха были исчерпаны. Так казалось и посторонним наблюдателям. Энтузиазм впечатлений Филимонова от Палеха сменился в 900-х годах отношением, которое впервые было формулировано Кондаковым [89]: иконописное дело в опасности. Оно вырождается. Необходима помощь извне. От искусства Палеха осталась лишь традиционая, очень высокая техника живописи и всех процессов ее подготовки и закрепления. Это было основное богатство Палеха, его художественный капитал, который бережно охранялся как живое предание от поколения к поколению, из глубин столетий, от корней Византии и античной культуры.

ТЕХНИКА ДРЕВНЕЙ ЖИВОПИСИ

Процесс изготовления иконы очень сложен и делится на ряд операций, распределенных по специальностям мастеров.

Традиционным и наиболее удобным материалом всегда была доска. На ее поделку употреблялась больше всего липа. С XVIII века появляется кипарис—дерево очень твердое, тяжелое и пахучее. Иконные доски из цельного кипариса делались не очень часто. Живопись на нем была не так удобна и прочна, как на липе. Поэтому чаще всего соединяли кипарис с липой путем склейки двух досок из этих пород. Липа употреблялась для лицевой стороны, кипарис—для тыльной, предохраняя икону от покоробления, сырости и жука-древоеда. Обработка доски была на обязанности специалиста-столяра. Столяр заканчивал обработку доски под живопись особым рубанком, который покрывал поверхность мелкими бороздками.

Дальше следовал процесс заготовки. Он выполнялся особым специалистом. На шероховатую поверхность доски накладывалось жирно проклеенное полотно и просушивалось. Манипуляция называлась *поклейкой*. Дальше производилась грунтовка жидким *алебастром* при помощи торцования кистью до «рябой» поверхности и затем просушивание в комнатной температуре. После наносили особой доской—«кремиткой»—вязкую, довольно густую массу замешанного на малярном клею алебастра—левкаса—возможно более тонким слоем на шероховатую поверхность первой подготовки. Это делалось до трех раз, с тщательной просушкой после каждого

раза. Таким же способом выполняли и *меловую* заготовку, появившуюся позднее, в XIX веке. Ею пользовались в интересах более удобной чеканки по золоту, так как меловая поверхность мягче. Эффект хорошей грунтовки—поверхность без трещин. В заключение один раз грунтовались тем же приемом торцы доски.

Следующая операция в процессе заготовки—*отчистка* загрунтованной поверхности. Ее производил обычно заготовщик. Но умел это делать и каждый мастер-иконописец. Тряпкой влажной смачивался грунт. Затем куском пемзы «бузовали» (терли) поверхность до гладкости. Шпахтелем сравнивали шероховатости и выбоины тем алебастром, который снимался с «бузуемой» поверхности при помощи пемзы,—алебастром, растворенным водой и жидким, как сметана. При этой операции особенно осторожно приходилось размачивать засохшую алебастровую массу. Невнимательность легко вызывала размачивание слоя до проклейки и порчу всей подготовки. Выполнять эту операцию учили и учеников—будущих иконописцев в мастерской. После этого загрунтованная доска вновь просушивалась, в сухом виде сглаживалась свернутой и тоже сухой тряпкой. Под конец после «взбузованья» очищались пемзой и тряпкой торцы доски.

Отчищенная, с матовой, ровной поверхностью доска поступала в процесс *живописи*. Сначала наносился рисунок. Это или выполнял от руки карандашом, кистью особый мастер-рисовальщик, знаменщик, или переводился механически изготовленный ранее рисунок приемом припороха: линейный контур рисунка накалывался иглой, бумажка с рисунком вплотную накладывалась на залевкашенную поверхность доски, затем по рисунку били тампоном из ветошки, наполненной мелко толченым угольным порошком, и осторожно снимали его с доски. Сквозь отверстия, проколотые иглой, порошок попадал на алебастровый фон. Так повторялся точный контур рисунка—перевода. Припорошенный перевод *ографливали* особой иглой, получая вдавленные линии на поверхности левкаса. Порошок осторожно сдували и смахивали.

После этого приступали к *позолоте* доски. Сначала делали *подготовку*. Закупоривали в бутылке жидкий яичный белок и подвергали процессу разложения. Разбавляли белковую жидкость квасом. Полученную эмульсию употребляли для растирания на плитке *полимента* (темнокрасной краски). Полимент брали на кисть и покрывали—*прихватывали* все места, которые нужно было золотить. Просушивали доску в комнатной температуре. После просушки полировали красной суконкой поверхность, прихваченную полиментом. Такую операцию проделывали до трех раз, с основа-

тельным просушиванием после каждого раза. Полиментный слой на белке нужен был и для прочности золочения и как подкладочный тон для золота, препятствуя просвечиванию сквозь его тончайшие слои белого грунта, сообщая золоту плотность и красноватый «червонный» блеск.

Для позолоты употребляли листовое золото. Оно раскладывалось на замшевой подушке, разрезалось ножом с таким расчетом, чтобы его было достаточно на всю поверхность. Разводилась водка водой, примерно пополам. Этим составом с помощью кисти смачивали поверхность, которую нужно было золотить. После этого беличьей кистью в виде веера, пропитанной коровьим маслом (чтобы не приставали золотые листы), *накладывали золото* на подготовленную поверхность. Если лист накладывался неудачно—коробился,—впускали под него некоторое количество разведенной водки—работали «на подпуск». Просушивали после этих операций доску вновь. Процесс позолоты заканчивался полировкой. Иногда перед полировкой грели золото ладонью руки. Полировали «зубком»—телячьим, собачьим зубом, с очень гладкой, эмалированной поверхностью, иногда сердоликовой пластинкой или лопаткой. Выполняли это мерным движением руки, крепко, с нажимом. В результате получалась блестящая золотая поверхность, золотой фон—«свет»—будущей иконы. Если золото перешло за графьи контура, то оно или счищалось или прихватывалось белком прежде, чем на эти места будут наложены яичные краски. Для подготовки к живописи масляными красками поверхность внутри контура и в тех местах, где должно быть доличное, прикрывалась олифой и основательно просушивалась.

Дальше начиналась работа иконописца-мастера, который писал фигуры, пейзаж, все околичности. Так как это все выполнялось до изображения лиц, то специалист такого дела назывался доличником. Мастер, писавший лица, назывался личником.

В доличной и личной живописи краски употреблялись до XVIII в. яичные, с XVIII в., кроме яичных, также и масляные. Приготовлялись яичные краски так. Разбивалось осторожно куриное яйцо, предпочтительно испорченное, в котором начался процесс разложения. Белок осторожно выпускали; в краски он не шел. Желток осторожно выкладывали на ладонь и перекатывали его с руки на руку до тех пор, пока его поверхность не освобождалась от остатков белка. Скорлупу яичную промывали, тоже освобождая от белка. Проколов желток иглой, выпускали содержимое в приготовленную скорлупу и доливали до верха довольно слабым раствором столового уксуса. Так делали в последние десятилетия. Раньше вместо уксуса употребляли хлебный квас. Жидкость осторожно размешивали деревянной

палочкой и выливали в бутылочку, закупоривая ее. Эмульсия для разведения красок была готова. В старую деревянную ложку без черенка всыпали потребное количество краски мелко истолченным порошком, вливали туда же приготовленной эмульсии на яичном желтке и *творили* краску, растирая ее указательным пальцем правой руки, пока не получалась жидкость, напоминающая своей плотностью густые сливки. Полученную краску можно при письме в свою очередь или разводить желтком или употреблять в приготовленной плотности в зависимости от живописных задач,—от того, какой желательно получить слой: плотный, корпусный или прозрачный, лессировочный. Приготовленные яичные краски после употребления в целях их сохранения заливали сверху водой. Перед употреблением вода осторожно сливалась. В составе разведенных на яйце красок происходил химический процесс, учитывавшийся иконописцами. В течение первого и второго дня краски становились постепенно крепче и лучше для употребления, их вяжущая сила, способность сцепления с грунтом и прочность увеличивались. Лучше всего они были на вторые сутки. После этого начинался процесс довольно быстрого их разложения. Они теряли постепенно все свои положительные свойства. Внешние признаки разложения: краска густела, тянулась тонкой нитью с кисти, при засыхании трескалась, отставала от грунта. Таким образом, иконописные яичные краски действенны лишь в течение примерно трех суток. Но при описанном выше способе приготовления и употребления они—драгоценный и очень удобный живописный материал. Они допускают применение и корпусной манеры и лессировок. Соединение обеих манер может быть бесконечно разнообразным. Яичные краски засыхают так же быстро, как акварель, но не смываются. Это дает возможность быстрой работы и корпусным и лессировочным письмом. Их прочность с течением времени увеличивается. Сопротивляемость химическому разложению под действием солнечных лучей, даже без предохранительных мер в виде того или другого способа лакирования, повидимому, сильнее, чем у красок масляных и акварельных.

С XVIII века иконописцы употребляли и смешанную технику, совмещая живопись на яйце с живописью на масле. Можно писать маслом по яйцу, как это делали западные художники эпохи раннего Ренессанса. Иконописцы поздних десятилетий предпочитали делать масляную подготовку и по ней писали яичными красками, добиваясь тончайших эффектов в колорите и декоративно-орнаментальной обработке.

Техника масляной живописи у иконописцев воспроизводила отчасти приемы их традиционной темперной живописи—на яйце,—

отчасти академическую традицию XVIII и первой половины XIX века с ее устойчивыми правилами и разработанностью всей системы.

Доличное письмо выполнялось так. Сначала—*роскрышь*—раскрытие, выявление формы, нередко разбельными (разведенными на белилах) тонами в расчете на тушевку. *Прокрышь*—основа цветовой композиции,—прокладывание локальных тонов корпусным приемом. Последующая роспись восстанавливала рисунок по графьям,—чаще всего сажей. Это было нужно для сохранения графического строения композиции, тщательно оберегаемого во время всего дальнейшего процесса живописи. Дальше следовала *тушевка*—характеристика объемов наложением теней. Цвет для тушевки выбирался в пределах общего локального тона, но гуще, темнее. Так, например, прокладывали по киновари баканом, по разбельной зелени—чистой зеленью. Характеристику объема довершали наложением пробелов, светлых мест, контрастирующих с тенями, тем же тоном, что и в прокрыши, но разбельным в три градации—полутона.

Последний момент пробелки—*ожживка* чистыми белилами, обозначающая самые яркие блики света на изображаемых объемных формах.

Прозрачными слоями—лессировками или, по иконописной терминологии, «плавями»—*наплескивали* краски по преимуществу в пробелах, но это делали также и в роскрыши фигур. Плави очень разнообразно, в зависимости от индивидуальности мастера и его артистичности, употреблялись для цветовой разработки пейзажа: оттенков «поземи», горок, воды, палатного письма. Сложными плавями работать было очень трудно, так как необходимо было учитывать все возможные и положительные и отрицательные эффекты просвечивания одного слоя из-под другого, включая сюда и белый первичный слой левкаса. Его колористическое использование было особенно трудно, но в свою очередь давало массу живописных выгод, богатство и силу всего колористического строя.

Завершенная в доличном письме, икона поступала к личнику, изобразителю лиц и обнаженных частей тела,—главным образом рук и ног.

Работа личника начиналась с *засанкирования*—грунтовки. Санкир—смешанная краска, в состав которой входили охра с умброй и сажей. По санкиру, придерживаясь графей—линий контура,—мастер делал «опись»,—наносил рисунок иногда сажей, иногда сиеной (по-иконописному—«кергесень»—terre de Sienne). На местах, которые в дальнейшем процессе будут самыми светлыми, «высокими», наносились «белильцами» *пометки*. Так обозначались белки глаз, подбородок, надбровные дуги, выпуклости лба. Дальше следовала одна

из основных операций личника—*вохренье*. Производилось оно широко, плавью, «в приплеску» кистью, от середины обрабатываемой плоскости к краям, «к ушкам, чтобы сходилось на-нет». Это первое вохренье давало основной тон лицу. В тенях оставался или чистый санкир, или он сквозил ясно через нежный слой очень легкой плави. После достаточного затвердения первого охряного слоя выполнялось второе вохренье. Оно было более светлым по тону, уже по площади наложения слоя краски. Наносились *силки*,—увеличивалась сила света, моделировалась объемная форма. Так тоном выделялись скулы, подбородок, выпуклости лба, губ. На слой красок после второго вохренья наносился румянец киноварью. Плавили охрой потемнее под глазами, в волосах,—там, где это вообще нужно для получения живописных эффектов. Завершался процесс общим вохреньем. Оно по тону было светлее первого, но темнее второго.

Общая моделировка пластической формы заканчивалась разделкой волос. Их чернили кистью,—графически, орнаментально,—согласно каноническому цвету, по «подлинникам» лицевым и описательным. Дальше следовало окончательное выковывание формы: подправлялась опись, сбитая несколько плавями вохрений, вставлялись «черныши»—зрачки глаз, делались «насечки» белилами на самых выпуклых, высоких местах лица,—там, где были раньше пометки. Насечки в личном письме соответствовали оживкам в доличном и окончательно связывали формы того и другого письма единством пластического толкования, близостью изобразительных приемов.

Описанный способ письма в доличном и личном очень стар, имеет многовековую традицию, уходя в глубокую византийскую, а может быть, и эллинистическую древность. Примерно с начала XIX века в обработке лиц применялась еще и *отборка*—перекрестная штриховка в тенях и светах, разными тонами, в зависимости от цвета плавей. В тенях отборка делалась нередко «рефтью» (ретушью)—сажей с белилами. К отборке приступали после третьего вохренья. За ней следовала только что описанная выше окончательная отделка. Отборка ведет свое происхождение, повидимому, от академической перекрестной штриховки, которой окончательно обрабатывалась форма в картонах, рисунках. Такая штриховка имела место не только в рисунке, но и в монументальной живописи Запада, начиная с Возрождения. Вполне возможно, что этот прием имел свои истоки в эллинистическом искусстве. Цветущие эпохи древнерусского искусства обходились, однако, в иконе без этого приема, очень огрубляющего колористическое впечатление от живописи, уничтожающего всю сложность и утонченность впечатлений от плавей.

Перекрестная штриховка в иконописи появилась вместе с господством чисто пластической концепции классицизма и академизма в искусстве светском. Этот прием держался прочно до последних лет в иконе фряжской и уступал место плавям лишь при обращении к стилизации новгородской и старомосковской манеры.

Окончательная живописная отделка иконы сводилась к обработке фона, филенок, украшению красками по золоту под эмаль, если это требовалось заказом. *Чеканка* выполнялась особым мастером—чеканщиком—иногда до, иногда после написания иконы.

Изготовленная икона «подписывалась»; каллиграфически полууставом или уставом делались все необходимые надписи, изречения.

Из всего изложенного видно, как традиционно-систематичны были приемы изготовления и написания иконы. Красочные слои, налагаемые один на другой, создавали рельеф, более низкий в тенях и более высокий в светах. Таким образом, поверхность иконы создавала органическое соответствие изображения пластической формы, красочного и фактурного. Икону не только писали, но и как бы лепили, исходя из одних и тех же закономерностей. Фактурное богатство иконы усиливалось и разнообразилось чеканкой, эмалировкой.

Последняя операция отделки иконы — *олифленье* (лакировка). Олифа—льняное вареное масло—изготовлялась по различным рецептам. В старину в кипящую олифу подбавляли различные смолы включительно до янтаря. Назначение олифы—предохранение красочного слоя от разлагающего действия воздуха и солнца, а также эффект колористический. Она своим золотистым тоном примиряла красочную пестроту. На это объединяющее колористическое действие олифы рассчитывали и самую живопись, комбинируя ее цвета в общей композиции иконы.

Олифленье производилось так. Наливали очень много олифы на поверхность иконы и клали последнюю горизонтально на несколько часов, чтобы олифа не стекала с поверхности иконы и постепенно сгущалась, пропитывая верхний слой красок. Время от времени, наблюдая процесс, равняли пальцем слой олифы. Так оставляли икону примерно от двух до трех часов. Потом снимали олифу ладонью руки до самого тонкого слоя и давали засохнуть.

Изготовление иконы, как очень диференцированный процесс, распределялось между несколькими специалистами. Это были: столяр, заготовщик грунта, рисовальщик (обычно мастер-доличник), позолотчик, чеканщик, доличник, личник, подписывальщик (нередко также доличник), олифельщик.

Основная задача всего процесса—добротность и предельная прочность материала, живописи, самой вещи.

Подробное описание техники древней живописи, ее подготовки и закрепления не только нужно исторически, как итог производственных достижений большой художественной культуры,—оно поможет пониманию всех новейших завоеваний Палеха в новых материалах и способах их обработки, в деле создания им нового стиля своего искусства. Оно, наконец, необходимо для использования культурного наследия в области техники живописи не только глубоко древней, но и совершенной по своим приемам, проверенным веками.

ЧАСТЬ II

ИСКУССТВО ПАЛЕХА ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

ГЛАВА I

НОВЫЙ ПАЛЕХ

Революция и в истории палехского дела провела резкую грань. Она начала и здесь новый период.

Изменившаяся обстановка быстро и сильно понизила уровень спроса и предложения. Резко сократилось иконописное производство. Закрылись фабрики-мастерские. Отсутствие заказов на стенные росписи, иконостасы, моленные иконы быстро ликвидировало работу мелких мастерских, объединений и отдельных мастеров-одиночек. Палех «побрел розно», обратился частью к полузабытому земледелию, частью к отхожим промыслам. В лучших случаях это было иногда писание декораций для клубных сцен в окрестных городах или фабричных центрах, чаще—малярное дело. В Холуе и Мстере положение иконописцев было еще плачевнее.

Казалось, давнее мастерство трехсотлетней традиции окончательно иссякло. Погибала несомненная и большая художественная культура, которая могла быть пригодна культуре новой, новому укладу жизни и ее запросам. Возрождение могло произойти, если бы найдены были новые цели, новое содержание. Тогда могла бы начаться и органическая переработка старых форм, использование старых навыков и высокого мастерства.

Революция вызвала возрождение палехского дела в новом и неожиданном направлении. Это произошло не сразу и имеет свою характерную историю.

Основная тенденция всякого религиозного искусства—консервативное тяготение к охране содержания и формы от более поздних повреждений, искажений. Вопреки этой тенденции, как ее преодоление, происходит медленное поступательное движение—результат неизбежного внутреннего живого процесса. Жесткая каноничность тем, сюжетов, изобразительных мотивов, характерная и обязательная для иконописной традиции, всегда преодолевалась в эпохи подъема, расцвета стиля творческим порывом художника, увлечением мастера. Тогда вносились сюжетные изменения, изобразительность принимала более гибкие формы, в композиции, цветовой и линейной, появлялись новые ритмы, в технике—новые изобретения. Таково, например, было искусство Палеха в XVIII и первой четверти XIX века. Вся эволюция его поздней иконописи в середине XIX века сводилась, как мы видели выше, к медленному вырождению, к постепенному превращению искусства в ремесло, стиля—в разнообразную и беспринципную стилизацию. Уходила и разменивалась творческая сила, воображение заменялось трафаретом, художественный образ — копией, увлечение мастера — расчетом, скупой работой наемника. Взаимоотношения мастеров и хозяев в больших мастерских-фабриках все более обостряли борьбу интересов, эксплоатацию труда, препятствовали сплочению рабочих, убыстряли процесс социального расслоения на более обеспеченную головку и мало обеспеченную массу. Рядом с этим шло уничтожение творческого лица мастера, покупка не только его труда, но и имени хозяином: на выполненной вещи ставился штамп, обозначалось имя предпринимателя. Отсюда, естественно,—полное равнодушие мастера к процессу своей работы, к ее производственному результату, к судьбе выполненной вещи. Ремесло иконописца перестало пользоваться былым уважением. Оно тяготило наиболее талантливых. В конце XIX и начале XX века усилился уход в область светского искусства, поступление молодежи в художественные школы Москвы и Петербурга. Палех дал ряд более или менее талантливых [1] художников. Это был подлинный и бесповоротный разрыв с прошлым и местной традицией, переход к художественной концепции, формам и приемам новейшего западно-европейского искусства, не обоснованный внутренними условиями в процессе развития палехского дела, его стилистического наследия. В малом масштабе происходило здесь то же, что случилось с русским искусством в XVIII веке и что противоположно тем органическим процессам, которые развивались в поздней

иконописи. Там, как мы видели в первой части нашей работы, основные этапы процесса определялись внутренними силами и их борьбой. В этом процессе решительно перерабатывались все внешние влияния, нередко очень сильные и длительные.

Послереволюционный Палех вступил на иной путь. События революции, разметав прежние, веками слагавшиеся экономические и социальные устои, оказали мощное воздействие и на психику иконописцев. Происходит крутое изменение этой психики, зарождение и оформление нового творческого сознания. Свобода от власти работодателя сначала породила ощущение беспомощности, растерянности, стремление, как выше мы видели, уйти в другое какое-нибудь дело. Но она же вызвала и тягу к сплочению, породила дух коллективности, толкнула на путь самодеятельности, самоопределения в новых условиях. На наших глазах, в убыстренных темпах, происходили невероятные смещения. Совершался небывалый перелом, резкий сдвиг индивидуальной и групповой психики людей, отягченных многовековой инерцией традиции. Психология ремесленника вновь уступала место психологии художника. Глаза этого художника широко раскрывались на окружающий мир, на жизнь, на быт. Появилась острая и непосредственная реакция на собственные переживания, на огромные события внешней и внутренней истории революции. Хлынул поток новых, свободных образов. Это были светские, «мирские» мотивы и темы, вызванные новым направлением творческой воли, организующие и оформляющие новое содержание творческого потока. И этот процесс становится основным фактором возрождения Палеха.

Прежде всего освобождались и оформлялись те пласты образов, которые были связаны с социальной природой крестьянства, главным образом его середняцкой прослойки. Это все то, что было приглушено и зажато в сознании крестьянина-иконописца традицией, тяжестью культуры высших классов. Характерно, что в дореволюционном, особенно крепостном, крестьянском искусстве мы найдем не много сюжетов труда, в общем непосильного и подневольного. В труде не было радости. Поэтому труд так бедно отражался в крестьянском искусстве, так мало занимал воображение крестьянина-художника. Густым потоком теперь в новые палехские сюжеты вливаются мотивы крестьянской работы и отдыха от нее: полевая страда, сенокос, рыбная ловля, охота, хоровод, зимние посиделки, пляска. Очень привлекает мотив быстрой езды — образ тройки, зимней и летней. И это не случайно, не в угоду рынку и традиции лукутинских мотивов тройки. Это художественная обработка бытового, палехского переживания. Старшее поколение мастеров отлично

помнит, как многие из них возвращались из долгой отлучки по хозяйским подрядам группами на наемных ямщичьих тройках, с грохотом и песнями проносясь по мирным улицам села. Все это понималось и развертывалось иногда эпически, сдержанно и торжественно, иногда бурно и стремительно, в зависимости от темперамента мастера. Развитие событий давалось чаще всего в ряде последовательных моментов, собранных на одной изобразительной поверхности; иногда выбирался момент наиболее характерный. Работа и отдых, изображение быта выводились из плана прозы. Рассказ о них облекался в песненные ритмы. Образ приобретал эпический и символический характер. Если быт перерастал в новых образах Палеха из жанровых мотивов в эпические, то естественно здесь с самого начала широкое использование мотивов фольклора: сказок, песен, старых и современных. Песненная сюжетика очень привлекательна для мастеров Палеха,—особенно повествовательно-сентиментальная.

Повествовательный круг образов дополняется лирикой. Больше всего это лирика любви, иногда тихое созерцание природы. Пейзаж в таких мотивах играет все более значительную роль. Эти пласты образов непосредственно связаны с крестьянским укладом жизни. Поэтому в их разработке много бытовых черт, много красок местного колорита. Из пейзажа родится, но медленно и с большим трудом, вкус к натюрморту, к «тихой жизни» растений и цветов. Но это процесс трудный, и образы такого рода обычно превращаются в отвлеченно-орнаментальные мотивы, то-есть из реалистического плана возвращаются в традиционный отвлеченный.

Крестьянская тематика уживается и переплетается с кругом образов — пережитков прошлого. Их своеобразная экзотика и романтика восходят в своих истоках к XVIII и XVII вв. Это новое толкование и новые комбинации образов традиционных, перешедших с поля икон, с ковров, церковных фресок и выражающих еще более общую символику внутренних и внешних событий, образно переживаемых как чистый ритм. Такие мотивы оказываются особо удачными для декоративных и орнаментальных целей. Здесь мы увидим музыкантов со старинными, иногда фантастическими инструментами в руках, битвы всадников в античных и рыцарских костюмах, похожие на танцы и турниры; такие же охоты на животных, никогда не виданных мастерами в натуре: оленей, экзотических хищников тропических стран; такой же, полный фантастики пейзаж, архитектурный и природный, где наблюдения с натуры причудливо перерабатываются и объединяются с невиданными нигде формами. Романтика прошлого, опоэтизированные и фантастически приукрашенные элементы образов пышного аристократического характера

очень увлекают палехских художников. Количество таких тем значительно. Однако и этот круг образов не выходит в сущности из границ старой крестьянской психики, ее содержания и форм мышления. Аналогии им мы находим и в примитивном крестьянском искусстве, где прочно бытовала древняя аристократическая геральдика, фантастика «звериного» стиля, а позднее—сцены из боярского и дворянского быта XVII—XVIII вв., преломленные и изукрашенные крестьянским воображением.

Оба круга образов не существуют изолированно. Они взаимно проникают и порождают формы переходные. Эти формы используются отчасти для мотивов бытовых, но больше всего для осуществления замыслов с мало известным конкретным содержанием. Так разрешаются мотивы из былин, исторические события, иллюстрации литературных произведений. Группа образов литературных занимает в тематике палехских мастеров очень значительное место. И это факт, заслуживающий особого внимания. Так творческое воображение мастеров находит выход из рамок круга бытового и отвлеченно-декоративного. Так расширяется их запас представлений, укрепляется свобода от сковывающей власти традиции в области тематики. Характерно, что привлекает их не столько художественная проза, сколько образы, облеченные в ритмическую, стихотворную форму. Они соответствуют больше, чем проза, творческому строю современного Палеха. В центре внимания—Пушкин. Впечатление от его поэм, сказок, ряда стихотворений огромно и глубоко. Пушкинские мотивы и образы эпического круга занимают творческое воображение лучших мастеров, служат источником многих композиций. Поток пушкинских образов за последние годы стал особенно мощным, захватывая все бо́льшие группы мастеров. В настоящее время мы имеем подлинную «Пушкиниану»—иллюстративное истолкование Палехом широкого круга произведений поэта. Первые пушкинские мотивы появились у Д. Н. Буторина. Оказалось очень удачным его «Лукоморье» с миниатюрным портретом Пушкина у подножия дуба. Позднее И. И. Голиков разработал отлично и увлекательно мотив «Бесов». И. М. Баканов дал чудесные сцены из «Бахчисарайского фонтана», А. А. Дыдыкин—замечательный мотив Ратмира перед замком («Руслан и Людмила»). Лирика пушкинская меньше действует и совсем не отражается в их изобразительных мотивах. Причины, вероятно, лежат в пластичности, вещности мировосприятия Палеха нашего времени. Ясность, гармоничность, пластическая законченность пушкинского эпоса вполне соответствуют этому мировосприятию и совершенно, повидимому, его выражают. Внимание художников Палеха обращено на вещи, их взаимоотно-

шения, действия, на события. Мир пушкинских эмоций, внутренних переживаний имеет, повидимому, ряд таких социально-психических черт, которые не затрагивают ни чувства, ни творческого воображения палехских мастеров. Для них пока трудно и неуловимо равнозначное воспроизведение лирики иной, кроме собственной.

Привлекает их и Лермонтов,—примерно теми же эпическими мотивами, но меньше и слабее. Некрасов дает иногда канву своими песнями, вошедшими в крестьянский обиход. Палех очень мало и неохотно пользуется мотивами художественной прозы. Так, не нашел отражения Толстой, быть может, самый мужицкий из наших классиков по своему жизнеощущению и творческому складу. Объяснение этого явления, вероятно, следует искать в песненности, в строго ритмическом характере палехских образов и в их символизме,—во всем том, что меньше всего Палех мог получить у прозаиков и в особенности у Толстого с его натуралистическим реализмом, психологизмом, гениально грубой и простой манерой письма, угловатым рисунком и поучающей тенденцией.

Из современных писателей ближе всего и понятнее Палеху М. Горький. Его знали здесь и любили давно, задолго до революции. Но замечательно, что и у Горького палешан увлекают мотивы не прозаические, а песненные, ритмические по строению, проникнутые романтикой и символизмом содержания: «Данко», «Песня о соколе», «Песня о буревестнике». Это та группа ранних горьковских произведений, в которых молодыми, весенними раскатами грома уже дохнула на Россию будущая революционная гроза. Революционная романтика «Песни о буревестнике» впервые была остро прочувствована и выражена Д. Н. Буториным. Вслед за ним этот мотив увлек И. П. Вакурова. Он построил замечательную, очень декоративную и смелую по замыслу композицию с фигурой самого Горького. Своеобразно и свежо подошел к этой теме Н. М. Зиновьев.

Захватывает большим подъемом, стремительностью движения, силой образа буторинский «Данко», увлекающий людей вперед своим пылающим сердцем. Позднее появляются иллюстрации к горьковским повестям и пьесам. Иллюстрируется «Мать», «На дне». Но эти иллюстрации нельзя отнести к числу удачных. Палех и здесь оказывается вне подлинного восприятия художественной прозы.

Горьковские образы можно считать переходными к группе тем революции, как и изображения народных восстаний в прошлом: движения Разина, Пугачева, крестьянские бунты-восстания. Так, И. И. Голиковым был истолкован образ Степана Разина, призывающего голытьбу к бунту, А. И. Ватагин изобразил казнь Пугачева,

И. В. Маркичев и И. И. Зубков—крестьянские восстания против помещиков.

Революционные темы появляются довольно рано, уже с 1925 года. Развитие этих тем, их усложнение, обострение, количественное увеличение идет в темпах все более убыстренных, отражая темпы изменений в групповой и индивидуальной психике мастеров, их глубину и направление. Первый мотив с символическим смыслом, принявший обобщенную форму почти геральдического знака,— «Красный пахарь» И. И. Голикова. Это первый творческий отклик Палеха на революцию. Следующие шаги были труднее, намечались медленнее, конечно прежде всего в прямой связи с замедленными темпами революционной перестройки деревни, ее хозяйственного строя, бытового уклада и психического облика. Другая причина чисто творческая. Реалистические тенденции революции требовали большой конкретности образа, изобразительной точности. Палеху нужна была быстрая перестройка творческой психики, ее приспособление к новым установкам. Неизбежен был переход от самодовлеющей замкнутости стилизованных изобразительных форм к языку, выражающему достаточно полно и убедительно окружающую действительность. Больше того—нужно было подняться над нею на достаточную творческую высоту, чтобы охватить происходящее, отдельные стороны его и события целостно, синтетически, пережить, очистить от случайного и преходящего, организовать и превратить в художественный образ. Наконец, нужно было примирить этот образ с высоким эпическим строем, в котором переживал Палех свое новое искусство и который органически был обусловлен традицией. В первую очередь намечаются сюжеты, связанные с изменениями в быте, в политических формах жизни. Таковы, например, «Изба-читальня» И. М. Баканова, «Заседание сельсовета» А. В. Котухина с картиной характерного социального расслоения и борьбы, темы революционных праздников: «Демонстрации» И. М. Баканова, А. И. Ватагина, быт Красной армии, ее боевые подвиги, но не как документальное воспроизведение, а как символический образ борьбы. Еще позднее появляются темы индустриализации. Первым подошел к этим темам И. В. Маркичев. Особенно удачным оказался один из его последних мотивов на фарфоре, изображающий советскую стройку на фоне московского Кремля.

В особую группу следует выделить все то, что выполнено было Палехом по заказу Совнаркома в 1927 году. Правительственный заказ вызвал большой творческий подъем. Это был первый серьезный политический экзамен, отчет о новом Палехе перед советской общественностью. К выполнению заказа были привлечены лучшие ма-

стера. Палех испытание выдержал. Витрина с его вещами на выставке приобретений Совнаркома привлекала общее внимание. Общественность положительно оценила эти работы, их высокие художественные качества, своеобразие и остроту ряда тематических замыслов. Размах положительной оценки оказался очень широк: от статьи А. В. Луначарского до анкетных записей рабочих—посетителей выставки.

Среди этой группы работ Палеха некоторые особенно ярко выделялись: «Бой красных с белыми» И. И. Голикова своей бурной страстностью движения, калейдоскопом столкнувшихся тел, выразительностью характеристики групп и отдельных фигур; «Крестьянское восстание» И. В. Маркичева, где драматизм действия преодолевается эпичностью рассказа, силой и равновесием общего построения; «Демонстрация» А. И. Ватагина—ощущением человеческой массы, передачей ее целостного, неуклонного движения. Но особенно удачными оказались темы с символико-геральдическим решением. Здесь для Палеха открылась возможность использования всех преимуществ своей художественной концепции и положительных свойств традиционного стиля. Символичность изображений давала достаточную свободу и защиту от натурализма. Бытовые черты подчинялись иному,—обобщенному и условному характеру образа. Так была понята и выполнена художественная задача Д. Н. Буториным в его теме «Народы СССР», густым драгоценным венком окружившие советский герб. С большой смелостью и новизной замысла разрешена И. И. Голиковым тема «III Интернационал», где рабочий, крестьянин и красноармеец из поля красной звезды подают руки угнетенным народам мира (табл. I). Оба опыта оставляют в зрителе прочное и яркое впечатление: один—ясным спокойствием и радостью декоративного построения, другой—напряженностью движения, выразительностью форм, силой порыва сплетающихся рук, острым и глубоким смыслом образа в целом. Развитие советской тематики Палеха пошло за последние годы по этим двум наметившимся путям: символики и опытов доступного Палеху реалистического отображения революционной действительности.

На первом пути у Палеха больше удач, так как он свободнее здесь в средствах выражения и может пользоваться несколько отвлеченным и условным языком. Но здесь для Палеха таится и большая опасность ухода в полную абстракцию образа и маньеризм,—возврат к худшим свойствам стилизации, подчинение живого образа омертвевшим формам изжитого стиля. Такие явления иногда бывают.

На втором пути у Палеха есть творческие удачи, но есть и ряд несомненных, крупных неудач. Обычно удается все, что связано

с непосредственным ярким переживанием новых психологических, бытовых и социально-политических сдвигов в том среднем крестьянском слое, к которому принадлежат мастера. Прекрасные образцы—«Праздник коллективизации» Н. М. Зиновьева [2], его же «Красный обоз», «Индустриализация сельского хозяйства» И. М. Баканова [3]. Увлекает палехских художников динамика образов военной и политической борьбы советской страны с ее врагами, мощь и красота Красной армии. И здесь убедительнее всего то, что близко трудовому крестьянству, связано с его современным сознанием. Вероятно, этим объясняется острота и сила голиковского образа «Партизан», сцен из красноармейского быта,—особенно лагерных, бивуачных. Еще лучше разрешаются сюжеты, изображающие красноармейцев в родной деревенской среде—их отдых, культурную работу, помощь коллективизированному сельскому хозяйству.

Но Палех еще нередко постигают неудачи там, где приходится изображать далекое и малопонятное в явлениях советской действительности. Палех не может еще освоить все то, что связано с индустриальным ростом наших заводов, крупных промышленных центров, колоссальную мощь наших новостроек, характер и пафос труда, быт и психологию рабочего класса.

Все это в представлении Палеха отвлеченно, далеко от него и пока выражается неизбежно в старом строе образов и форм. Палех не может преодолеть в себе наивного удивления, почти фетишистского преклонения перед машиной и ее вторжением в жизнь деревни. Поэтому картины стройки у его мастеров обычно скучноваты, встречи тракторов похожи на церковные ходы, рабочие и красноармейцы изысканно иконописны, а сюжеты в целом истолкованы обычно вяло и редко вполне ясно.

Поток новых образов, определивших собою послереволюционный характер палехского искусства, прежде всего в его тематике, является одновременно следствием новых внешних социально-политических условий и глубоких изменений в творческой психике мастеров Палеха.

Прежде всего происходит коренное и глубокое перерождение всего образного строя мышления. Смиренное подчинение выхолощенности канонических трафаретов, спокойное следование установленным веками абстракциям изобразительности, точное воспроизведение заученных глазом и рукой ремесленных и полуремесленных образцов—все это стало ненужным. Распалась омертвевшая схема прежде живой художественной концепции. Творческое напряжение, необычная и полная свобода художественного переживания вызвали и великую радость, и чувство растерянности, и муки свободного рождения образа. Об этом свидетельствует твор-

ческий процесс обработки художественного замысла,—характерный путь изменений, внутренних столкновений противоположных тенденций, путь нередко мучительных исканий, отсевания всего ослабляющего или искажающего смысл рождающегося образа. Это видно и из процесса расслоения обособления творческой психики у палехских мастеров. Творческий акт у одних из них протекает легче и быстрее, у других мучительнее и медленнее. Резко обозначается многообразие типов художественного мышления. Это видно как из непосредственных наблюдений над процессом работы различных мастеров, так и из их собственных высказываний. Есть тип мышления цветом, живописный по преимуществу. Образ появляется в сознании прежде всего как соцветие колористическое, как единство красочных пятен. На этой основе выясняется в своих подробностях сюжет, разрабатывается форма линейная, рисуночный каркас, развертывается их взаимная борьба и поиски целостности образа, органического равновесия его художественных элементов. Наиболее ярко выражает этот тип творческого мышления среди мастеров Палеха И. И. Голиков. Для него определяющим моментом в процессе выявления образа служит красочный строй. Иногда он организуется сам собой, как результат внутреннего акта. Иногда, по собственному признанию, мастер применяет своеобразный трамплин-возбудитель, цветную репродукцию какого-нибудь натюрморта, случайно попавшуюся и понравившуюся. Она не действует непосредственно своим содержанием, своей гаммой цвета, но дает толчок появлению в представлении мастера новых цветовых комбинаций. Голиков не делает обычно предварительных эскизов. Он ищет точных конструктивных соотношений цвета на самой вещи, нередко очень требовательно, не дорожа первыми этапами своей работы. Бывало нередко, что готовая или почти завершенная композиция на вещи не удовлетворяла мастера, но, конечно, вполне пригодна была для рынка. Тем не менее она беспощадно счищалась и заменялась на той же вещи новой живописью. Так было иногда по несколько раз. И это происходило в первые годы при условиях сдельной, в общем очень невысокой оплаты за труд. Ближе всего к Голикову по типу художественного мышления из мастеров зрелых И. П. Вакуров, И. И. Зубков, А. А. Дыдыкин, из молодых—Ф. А. Каурцев, Буреев.

Другой тип мышления, противоположный первому, характеризуется появлением образа из переживания сюжета. Здесь, повидимому, временное, повествовательное начало преобладает над пространственным, истоки образа зарождаются в склонности к рассказу. Сюжет возбуждает воображение, вызывает к жизни поток изобразительных форм. Рисуночный структурный остов появляется раньше

всего, внимательно прорабатывается, изменяется,—обычно в предварительном эскизе-зарисовке. Эскиз-рисунок нередко тщательно заканчивается. Наносятся тени или штрихом в характере старых прорисей или пятном, в классической манере, истоки которой в Палехе восходят к XVIII веку. Цвет появляется после рисунка. Иногда он понимается как раскраска рисунка, т. е. вполне графически, иногда живописно, как самостоятельный элемент,—подобно тому, как это было в новгородской и раннемосковской иконе, в живописи итальянской до Рафаэля, в византийской мозаике и перегородчатой эмали. Последний пример особенно показателен: четкий рисунок обозначается и закрепляется перегородками—сканью, а затем его кружево заполняется массой разноцветной эмали, создающей основное впечатление не графическое, а колористическое. Примерно таково же соотношение между цветом и линией в характеристике художественного образа у некоторых мастеров Палеха. Чисто графическое отношение к художественным задачам можно наблюдать у А. И. Ватагина, в работах умершего Г. М. Баканова, в значительной степени у Н. М. Зиновьева, П. Д. Баженова, В. В. Котухина. Путь от сюжета через рисунок к чисто цветовому решению, нередко очень сложному и утонченному, наблюдаем в творчестве И. М. Баканова, И. В. Маркичева. По признаниям А. В. Котухина и Д. Н. Буторина, их положение можно обозначить как переходное между описанными типами творческой психики. Образ организуется или чисто живописным путем—от цвета и пятна, или от сюжета и рисунка, иногда вынашивается и появляется как целостное, синтетическое решение. «Лучшие композиции,—говорил мне А. В. Котухин,—появляются сразу, как видение», вполне устроенные по цвету и по рисунку, ясные по сюжету.

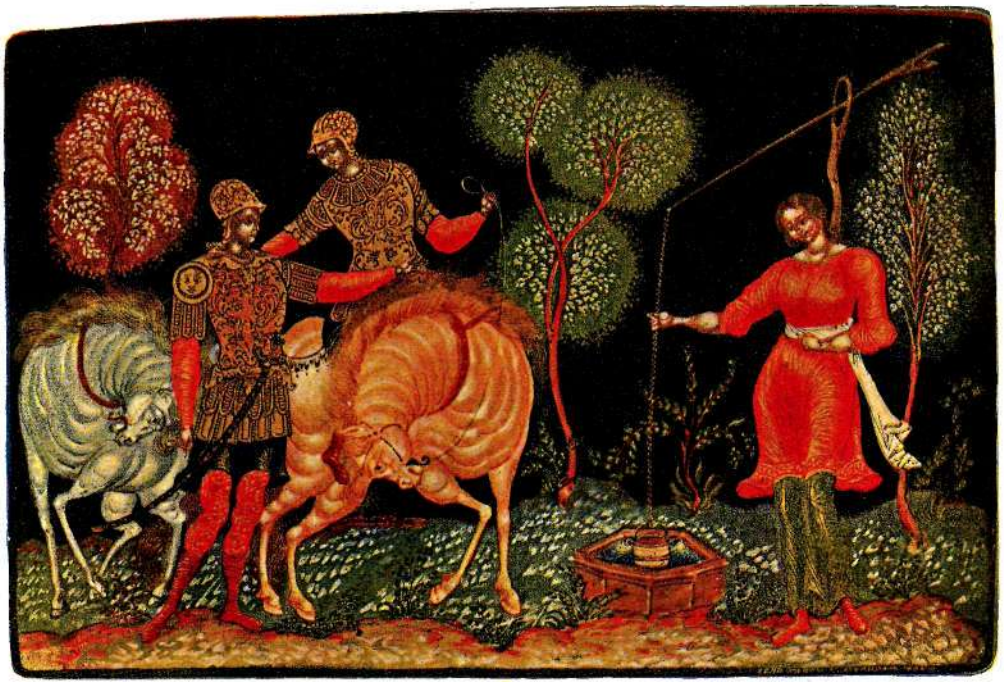
Так за эти немногие годы стремительным темпом происходило освобождение Палеха от рутины и шаблонов, от застоя творческой мысли, от скованности художественного воображения. Наметился путь внутренней большой работы над собой, над развитием творческой *воли*, творческой *мысли*, над *пробуждением* артистического чувства. Все эти глубокие и решительные сдвиги психики, все это переплавливание душевного мира ремесленника в мир художника для большинства палехских мастеров проходят, как мы уже отметили выше, под знаком большой мучительности исканий и самого процесса перестройки сознания. Характер переживаний имеет иную, чем раньше, окраску. Один из выдающихся мастеров, бывший раньше на лучшем счету у хозяев, рассказывал мне о том ремесленном безразличии, с каким выполнял он очередную работу в «хозяйской» мастерской, и о тех творческих муках и радостях, которые сопрово-

ждают его новый труд ныне. «Бывало, как пробьет в мастерской восемь часов (момент прекращения вечерней работы), так кладешь кисть на место, бросив на полдороге иногда начатый мазок или линию. А теперь иное. Очень увлекаюсь. Временами ночами не сплю,— все придумываю, как бы поинтереснее сделать». «Думается о композиции, как ляжешь,—говорил мне другой,—поглядишь через неделю,—сделал бы по-другому». Но эти сдвиги вызвали большие новые следствия. Различия в психике, различия в окраске творческого процесса и выявление определенного типа художественного мышления создали почву для зарождения и укрепления новой индивидуальности, а углубленная работа над собой, над творческими задачами привела к оформлению творческой личности.

Характерными признаками и того и другого явились два факта. Один—потребность утверждения своего авторского права. Раньше мастер-ремесленник был равнодушен к этому праву, позволяя хозяину ставить свой штамп на продуктах наемного безымянного труда. Так было и в начале новых, послереволюционных опытов. В Москве имя автора поглощалось именем Глазуновской мастерской, в Палехе—общим именем первой артели. Подписанные и датированные вещи появляются со времени организации второй артели. Второй факт—потребность в сохранении и культуре индивидуального творческого лица и художественного стиля. В производстве это выражается индивидуализацией приемов, индивидуализацией каждого продукта. Даже в копирование собственных композиций каждый мастер обычно вносит изменения, которые делают каждую вещь неповторимой. Это—при наличии рисунка-эскиза и его калькирования. У Голикова вообще я не знаю копий. Предварительных эскизов он по большей части не делает. Рисунков у него нет, калькой он не пользуется. Приходится лишь жалеть, что в расточительности его творческого размаха первых лет ряд замечательных композиций оказался разбросанным по миру без следа, главным образом—за границей.

Так кончилось палехское средневековье. Началась своеобразная эпоха Возрождения.

Но начало возрожденское, индивидуалистическое, создающее необходимую почву для развития творческого и стилистического разнообразия в палехском деле, крепко и своеобразно срастается с началом коллективным, им скрепляется и регулируется. Это — начало общности творческой, производственной и стилистической. Оно хирело и увядало до революции в форме неудачной борьбы слабых артелей против хозяйской эксплоатации. Во время революции оно получило мощную поддержку в самом характере проис-



ходящего социального процесса и его направлении. Коллектив мастеров Палеха очень прочен и силен был до сих пор внутренней спайкой. Обусловлено это в основном социальной однородностью его состава, в своей основе крестьянско-середняцкого. Внутренняя спайка образовалась не сразу. В коллективе не проходит жизнь мирно и безмятежно. Общий путь намечался нередко в борьбе, как равнодействующая разных сил и тяготений. В главном это была борьба за направление дела в целом, за характер взаимоотношений личного и коллективного начал. Она, по моим наблюдениям, в наиболее существенном и отражала столкновения этих начал. Развитие индивидуалистических наклонностей в искусстве нередко приводило к индивидуализму в поведении, в области общественных отношений. Индивидуалистическая культура личности, подавленной раньше, осознающей себя в убыстренных темпах в связи с общим движением, выделяла, конечно, и некоторые яды, переплескивала за пределы нормального, вызывая чрезмерности самоутверждения, не соревнование, а взаимную ревность, иногда—сепаратистские склонности. Этими склонностями иногда пытались пользоваться извне в целях развала дела, но терпели неудачу, разбиваясь о твердость коллективной воли. Это болезни роста. Коллектив их перенес и крепнет все больше. За истекшие годы наблюдалось очень немного случаев ухода из коллектива, и обычно по инициативе последнего, без ослабления его мощи. Только единство коллектива и общий творческий подъем дают возможность на основе чувствительных экономических самоограничений сохранять твердость в проведении намеченной производственно-стилистической линии. В процессе производства великую опасность представляет угроза халтуры, понижение качества за счет количества. Это так легко, если принять во внимание колоссальный спрос на изделия Палеха и быстрое расширение рынка. Мастера предпочитали в первые годы оставаться в среднем на шестидесяти-семидесятирублевом месячном заработке за десяти-двенадцатичасовой ежедневный труд при сдельной оплате, но неуклонно повышали от месяца к месяцу качественный уровень произведений. Легко и удобно было взять линию наименьшего сопротивления в области поисков стиля,—например, на натурализм позднелукутинской и современной федоскинской лаковой продукции. Палех отлично и, пожалуй, лучше, чем федоскинцы,—ныне ремесленники-копиисты,—справился бы с этой задачей. Но он избрал трудную линию внутренней реконструкции стиля, шаг за шагом преодолевая не только внутренние затруднения, но и предрассудки, сопротивление во-вне, острые нападки за архаизм направления. Коллектив смело назвал себя «артелью древней живописи», отметив

этим органическую связь своих новых исканий с традицией. Для контроля над правильностью курса существует не только правление, но и особая комиссия. На обязанности ее—не только забота о качестве, отбор и оценка продукции, но и стимулирование творческого напряжения, настойчивой работы коллектива в целом и каждого мастера над собой.

Процесс выявления и формования образа связан непосредственно с материалом, в котором он реализуется, и с техникой, при помощи которой он оформляется. Поэтому одна из следующих глав посвящена характеристике новых материалов и новых способов их обработки, найденных Палехом в процессе развития своего нового дела[4].

ГЛАВА II

НОВЫЙ СТИЛЬ ПАЛЕХА

Развитие палехского стиля в первые годы шло с большим подъемом. Эпоха с 1923 года по 1927—1928 была временем самых заметных сдвигов и завоеваний, временем самой настойчивой творческой работы мастеров. Новое содержание, новый строй образов, новые материалы и техника внесли глубокие изменения в формы традиционного искусства.

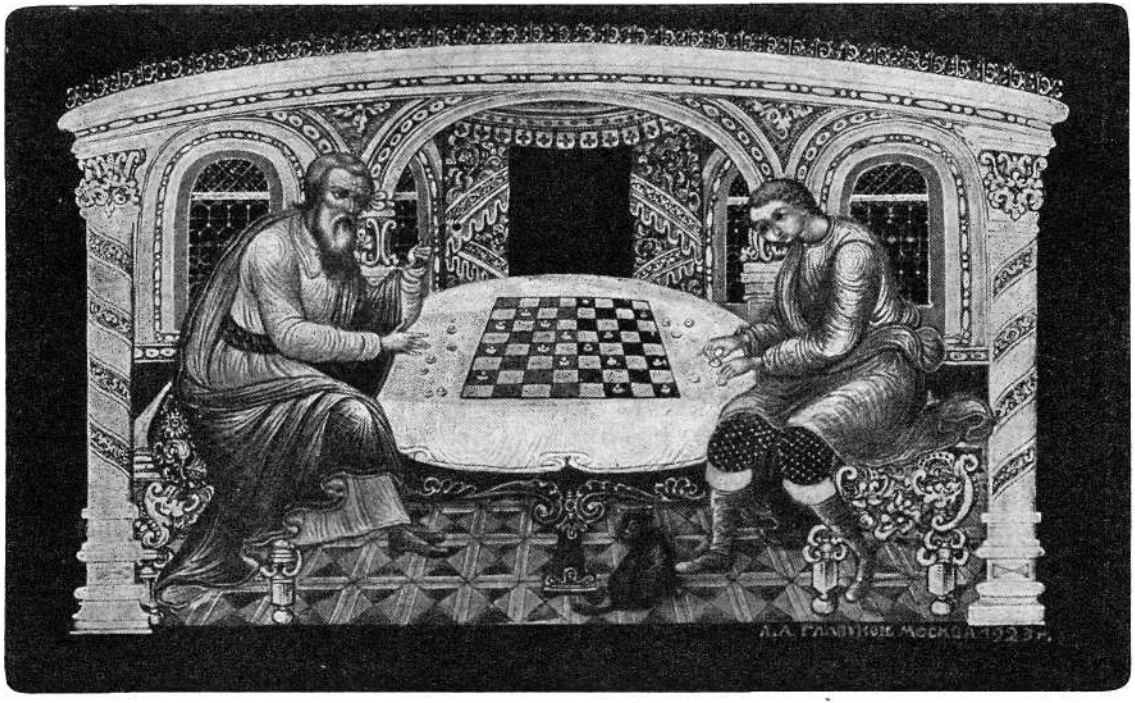
Предшествовала этому развитию пора короткого разбега и неясных еще исканий нужных средств выразительности. Она заполнена прежде всего борьбой со всем тем отрицательным, что было наследием от десятилетий упадка. Нужно было расчистить и снять поздние наслоения стиля мещанско-купеческого, переделать иконописно-живописный модерн конца XIX—начала XX века, наконец, из-под наслоений освободить стилистические корни местной традиции в пору ее расцвета и от этих корней выгнать живые побеги нового стиля. Все это — предистория и описано раньше. Конечно, в этой предварительной критической работе Палеху далеко не все удалось. Многое из старого отрицательного просочилось в новые формы, оставаясь непреодоленным и до сих пор. Новую историю

Палеха можно начать с стиля работ 1923 года, когда новая техника и новый материал—папье-маше—были преодолены и стали свободно подчиняться творческому замыслу.

Первые шаги были трудны и весьма неуверенны. Искали в разных направлениях. Однако основным признаком стиля первого периода была непреодоленная отвлеченность, церковный характер формы: каноничность рисунка и цвета, скованность движения и общего композиционного строя, статически-уравновешенного в большинстве опытов. Типичными образцами служат «Игра в шашки» Голикова (рис. 21), «Свадебный пир» Маркичева, «Девушка у моря» А. В. Котухина. В голиковской композиции, утонченной и сдержанной по цвету, по мерцанию его переходов от одного тона к другому, по изысканности пропорций и рисунка, по способу обработки формы твореным золотом явно влияние строгановских писем и всего в традиции Палеха, что связано с этой линией. Такой же характер имеет другая из его ранних работ: «Тройки» (рис. 29). Мотив А. В. Котухина разработан в духе позднего палехского «подстаринного» письма, с известным налетом того же строгановского пошиба, как его понимали в предреволюционном Палехе. Маркичев грубовато, жестко, но сильно попытался использовать свои впечатления от фресок верхней Волги, отяжелив и упростив их рисунок, снизив напряжение цвета, остановив барочное движение ярославских форм в застывшей устойчивости симметрического построения.

Рядом с этой линией намечается другая, опирающаяся на традиции фряжского письма, приближающаяся по цвету и рисунку к формам натуралистически-реалистическим. Так решает новые задачи в своих первых работах И. М. Баканов,—особенно в росписи подноса для Кустарного музея. Третья линия—воспроизведение некоторых элементов новгородского стиля, его декоративных форм XV—XVI вв., переданных, однако, тем стилизованным языком модерн, который характерен был для религиозной живописи 900-х годов. Так работал И. П. Вакуров. Позднее близким к нему по стилю оказался А. А. Дыдыкин.

Все эти линии, по которым шли поиски новых форм, были пока архаизирующими, стилизаторскими. Предстояло в дальнейшем их преодоление и создание форм, вполне соответствующих характеру новых образов. А пока шла напряженная работа над композиционными задачами декоративного порядка: художественная разработка поверхности вещи, воспитание уменья связывать всю систему украшения вещи с ее формой и материалом папье-маше, изобретение новых орнаментальных мотивов и приемов. Нужно было научиться вписывать композицию в круг, овал, четырехугольник, подчинять



21. Голиков, И. И. *«Игра в шашки»*. Лак. 1923. Кустарный музей в Москве.

этой общей форме внутренние ритмы цвета и линии, искать форм движения, оправдывающих форму вещи, ее назначение, смысл изображения сюжета. После ряда неудачных опытов стилистического разнобоя научились связывать характер орнамента с характером декоративной росписи в единое целое. А это было очень нелегко после десятилетий господства мещанского безвкусия. Вырабатывался постепенно самый тип орнамента, все более легкого и прозрачного. Цветной орнамент постепенно вытеснялся каллиграфическим линейным—золотым и серебряным. Ряд этих изменений был обусловлен природой лака, как художественного материала, ростом сознательного и широкого использования его колористических свойств. Постепенно выяснялось, что живопись всего удачнее объединяется с черным или белым тоном лака. Цветные подкладки не давали удовлетворительных колористических решений, применялись все реже, понижая, как правило, качество живописи. Также постепенно привыкали сберегать эффекты черного и белого на поверхности вещи, скупо заполняя ее живописью и орнаментом. Последнее давалось трудно, упорной борьбой с примитивной потребностью в композиционной тесноте, в перегрузке сюжета подробностями, пространства—изображаемыми вещами. В известной мере эти черты остались и до сих пор неискоренимыми признаками многих сложных композиций. Колорит росписей в этом периоде, приобретая единство с тоном лаковой поверхности, отличался пониженным, несколько блеклым тоном. Преобладали смешанные, глуховатые краски. Это было неизжитое наследие предреволюционного палехского стиля.

Следующий период начинался под знаком зарождения нового художественного мировоззрения. Искусство общих, отвлеченных и символических форм, церковное по смыслу и характеру, сменяется искусством, для которого основным является воля к конкретному, индивидуальному, ко всему, что имеет «мирской» характер, что волнует и захватывает в потоке окружающей жизни. Однако Палех не хотел скатываться к голому натурализму. Он хотел говорить не прозой, а стихами. Он искал,—и это мы видели раньше,—прежде всего символики образа, его ритмического строя. Новый стиль Палеха возникал на основе дальнейшего развития характерно крестьянского мироощущения. Этот стиль складывался в борьбе двух полярных течений. Одно было выражением романтики образа. Другое тяготело к реализму. Первое было глубоко эмоциональным, лирическим. Второе—описательно-повествовательным. Первое больше обращалось к наследию форм традиционных. Второе было наивнее, примитивнее, но свежее. Однако оба течения, взаимно борясь и переплетаясь, испытывали сходные влияния, пользовались теми же источниками.

И вполне понятно — они вырастали, как ветви, из одного ствола. Самым верным и нужным на этом новом пути оказалось обращение к стилю расцвета своего, палехского искусства, к его формам конца XVIII века. Тогда искусство Палеха переживало нечто аналогичное. В нем наблюдались те же явления, что и в искусстве итальянского кватроченто, а позднее у нас в искусстве верхней Волги [5]. В процессе художественного роста Палеха XVIII века из форм идеализованных, традиционных, свойственных позднему аристократическому стилю, возникали, создавая формы переходные, реалистические тенденции и формы искусства. Это особенно ярко и в высоком качестве выражено стилем описанных ранее «акафистов» палехской церкви и некоторых ее икон того же круга. Сюда и обратилось прежде всего внимание мастеров Палеха современного. «Акафисты» стали предметом пристального изучения. Им не подражали прямо. Но они оказали сильнейшее влияние на весь последующий ход развития нового стиля, на его свойства почти у всех мастеров. Это влияние продолжается и до настоящего времени. Чистота и точность пропорций, изящество форм, движений, утонченность композиционных и колористических решений объединились здесь с реалистическими сдвигами в изображении пейзажа, деталей обстановки в новом— свободном и живописном уже понимании пространственных задач. Влияние «акафистов» помогало преодолению графичности позднего, предреволюционного палехского пошиба.

Рядом с местными влияниями описанного характера усилилось по тем же причинам воздействие сходных элементов верхневолжского стиля. Созвучными стали прежде всего его реалистические черты, мощная напряженность и движение форм—все то, что ломало несколько примитивную уравновешенность палехского искусства. Вновь привлек к себе внимание верхневолжский колорит. Его бодрая, сильная гамма, многоцветным ковром раскинувшаяся по стенам волжских церквей, нашла свое отражение и в современном Палехе. Палех быстро и радостно менял приглушенный строй цвета на напряженный, бодрый и сильный. В палехских лаках первого периода черное как бы поглощало силу цвета. Цвет «промокал» черным и делался глухим, блеклым. Прослеживая эволюцию цвета на вещах в течение первых трех лет, можно наблюдать, как темные краски палехских лаков год от года загорались все ярче самоцветными камнями, расплескиваясь радугой по черному фону.

Изменения в художественной концепции привели Палех и к искусству Возрождения. В этом искусстве реалистические тенденции впервые нашли самостоятельный выход из условно отвлеченного стиля средневековья. Начала Возрождения и барокко в известной

мере были впитаны не только поздней Москвой, но отразились и в искусстве верхней Волги. Так в сущности современный Палех, не в полной мере удовлетворенный в своих тенденциях собственной и верхневолжской традицией, обратился к первоистокам. Его привлекает теперь в итальянском искусстве не только реализм образа, конкретность формы, особенно рисунка, пластичность мировосприятия, но и уменье дать образ, очищенный от всего лишнего, случайного, совершенство изобразительной формы на грани между реальным и идеальным, стройность и ритмичность общего построения. Синтез всего этого в искусстве зрелого Возрождения дан наиболее полно и законченно Рафаэлем. И не случайно, конечно, что Рафаэлю Палехом оказывается больше внимания, чем какому-либо иному из европейских мастеров. Увлечение Рафаэлем началось у Голикова еще в окопах империалистической войны, когда он в разгромленной усадьбе Восточной Пруссии среди остатков библиотеки нашел монографию о художнике в известной серии «Klassiker der Kunst» («Классики искусства»). Эта книга сопровождала Голикова во время войны, в тревогах и передрягах окопной жизни. Ее принес он после войны домой. Она и теперь у него,—как своеобразная художественная энциклопедия, как источник вдохновения, а иногда и прямых заимствований. Круг рафаэлевского влияния распространялся не только на зрелых мастеров, но и на молодежь. Монография о Рафаэле—настольная книга не одного только Голикова. Замечательно, однако, что истолковывается Рафаэль еще в формах прерафаэлитского искусства, более близкого по стилю к современному Палеху. Яркой иллюстрацией может служить сопоставление двух работ Голикова, мотив которых прямо заимствован у Рафаэля—с фрески лоджий Ватикана: «Иаков и Рахиль». Первая работа—«Встреча»—появилась в 1924 году (рис. 22). В ней рафаэлевская телесность и трехмерность превратились в плоскостно-барельефное построение с ювелирно-отчеканенными золотом формами. Глубина рафаэлевского пейзажа заменена черным фоном лака. Спокойный, несколько блеклый цвет. Характерные изменения в композиции, в формах, дающие бо́льшую легкость движению, утонченность пропорциям. Рафаэлевская декоративность преодолевается началом орнаментальным. Реализм Возрождения переплавляется в более раннюю идеалистическую концепцию. Во второй композиции, 1926 года (рис. 23), с тем же сюжетом все изменилось,—по первому впечатлению как будто стало ближе к Рафаэлю. Но по существу принципиальное различие еще более углубилось. Мотив встречи раскрывается на фоне сложного пейзажа, выделен яркой раскрытой гаммой цвета из сдержанного колорита вещи в целом. Композиция насыщена острым и напряженным дви-

жением, как бы отвечающим резкому жесту пастуха. Зеркальная гладь воды сменилась синебирюзовыми волнами. Каскады горок то плещут вверх, то стекают потоками вниз. Их формы появились под свежим впечатлением мастера от замечательных фрагментов пейзажа XVIII века на открытой случайно в церковной кладовой полуразрушенной иконе стиля палехского расцвета. Сопоставление трех мотивов показывает характер той непринужденной широкой переработки сюжета и стиля, с какой Палех относится к заимство-

22. Голиков, И. И. *«Встреча»*. Лак. 1924.

ваниям и влияниям. Замысел, взятый у Рафаэля, понят и переработан в духе Боттичелли. Нечто аналогичное наблюдаем и в творчестве других мастеров. Близка стилю Боттичелли «Пастораль» 1925 года И. В. Маркичева, как некоторое исключение из его обычной манеры.

В том же направлении развивается стиль Д. Н. Буторина, П. Ф. Баженова, Ф. А. Коурцева,—значале под влиянием ранних работ Голикова, позднее вполне самостоятельно,—графический в своем основном характере. Колорит Буторина несколько жесткий, холодный, но острый. В его немногих сильных тонах без оттенков

23. Голиков, И. И. «*Встреча*». Лак. 1926.

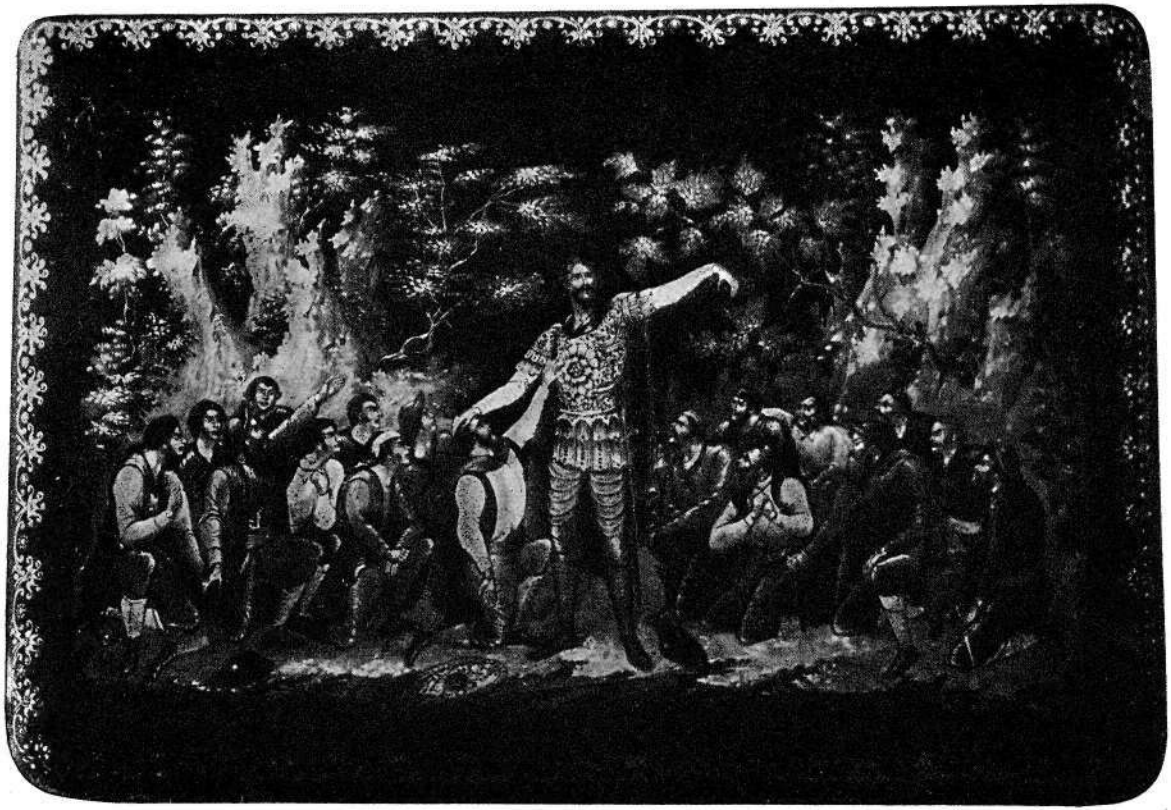
и разнообразия переходов господствуют основные, а среди них нередко ведущим оказывается желтый. Рисунок легкий, точный, гибко совмещающий в себе каноничность иконописного стиля и свободу современного приема. Буторин любит некоторую размельченность и ювелирную узорность форм, их орнаментальную причудливость (рис. 24). Внимателен к натуре. Точен, если нужно, в ее воспроизведении, но не подчиняется ей, заставляя ее служить целям композиционно-ритмическим. Из последних произведений художника следует отметить выразительные иллюстрации к «Дон-Кихоту» (рис. 25). П. Ф. Баженов испытал на себе более сложное воздействие и голиковского и буторинского стиля. От первого—колорит. Второй повлиял на рисунок, композицию, характер мотивов. Дальше—решительные и удачные поиски собственной выразительности. Его колорит мягче, теплее, чем буторинский,—с преобладанием глубокого красного и его оттенков. У того и другого смысл композиции в ее линейном ритме. Однако Буторин предпочитает заполнение центра массой цвета и формами. Баженов строит часто композицию, оставляя центр свободным и распределяя формы в их центробежном движении по краям. У первого господствует декоративный принцип, у второго—орнаментальный. Орнаментализм Баженова с сильным вкусом Востока, родственный персидским лакам и миниатюрам. В последнее время Баженов ищет все большей напряженности и беспокойного движения в построении, выразительности формы, органически связывая ее с экзотикой образа. Он мастерски вписывает в форму вещи то борьбу

24. Буторин, Д. Н. «*Охота*». Лак. 1927. Гос. Третьяковская галлерея.

гигантского удава с всадником, то столкновение охотника с тигром (рис. 26). Баженов—романтик. И потому так остро удаются ему созвучные литературные образы,—например, пушкинский Алеко из «Цыган» (рис. 27). Однако художник там, где хочет, может быть и эпически торжественным. Таково его «Кустарное производство» (рис. 28). Молодой мастер Ф. А. Коурцев, несомненно, способен выработать свой характер и круг тем, колорит и манеру, очень живописную и свободную. Но ему много следует работать над композицией и преодолением прямой подражательности.

Всю группу объединяет ряд общих свойств образного строя и стиля, созвучных в некоторых отношениях искусству раннего Возрождения: то же понимание пространства, недоразвитость чувства трехмерности, непреодоленность идеалистической концепции, изыск языка, как ее отзвук. Однако нужно сказать, что мастера раннего Возрождения не оказали непосредственного влияния на группу. Не было заметно прямого подражания или острого увлечения каким-либо мастером до Рафаэля. Повидимому это оттого, что концепция прерафаэлитов, более близкая Палеху, находится здесь на грани изживания,—есть то, что следует преодолеть. Искусство Рафаэля отвечает тенденциям, назревающим в искусстве Палеха. Они формируются в двух полюсах, определяемых внутренними противоречиями некоего стилистического единства. Группа отражает одну сторону. Характерное и новое для нее, как мы говорили выше,—своеобразный романтизм переживания и образов. В тематике господствуют мотивы битв, охот, фантастических и экзотических в своей обстановке, никогда не виденной и не пережитой авторами, мотивы литературной—пушкинской, лермонтовской и горьковской—романтики, драматизм исторического прошлого. Поиски *выразительности*, своеобразный экспрессионизм дают жизнь форме. Изображение движения становится главной композиционной задачей.

Самым ярким и ведущим выразителем этого направления является И. И. Голиков. Отсюда его влияние на творчество мастеров с сходными запросами и темпераментом. Нам уже известны его первые опыты, еще крепко скованные традицией (рис. 21 и 29). В своем искусстве последнего периода он идет дальше, усиливает, а иногда и крайне заостряет стремления группы, превращая ренессансные формы в барочные. Он ищет остро выраженного характера образа, вывертывая нередко формы до вывиха, усиливая движение до судороги. Часто вырастают под его кистью удивительные диспропорции отношений, масштабов, крайняя изломанность рисунка, мятущаяся буйность композиции. Его «битвы»—столкновения чудовищ, где кони—драконы с змеиными шеями и безумно ощеренными пастями. Их тонкие



25. Буторин, Д. Н. *«Дон Кихот»*. Лак. 1933. Гос. Третьяковская галлерея.

26. Баженов, П. Д. «*Встреча с тигром*». Лак. 1932.

ноги, как стальные пружины на круглых шарнирах, легко бросают грузные жирные крупы в месиво сцепившихся тел. Вывертываются спиралью торсы всадников, удлиняются руки с вспухшими от напряжения мускулами. Серебряными молниями сверкают тонкие длинные копья и кривые сабли, перекрещивающейся сетью скрепляя композицию. Сопоставим три мотива битвы. Первый (рис. 30) решен сдержанно и легко, «по-возрожденски». Битва понята как изящный военный танец. Орнаментальной каруселью несутся и сталкиваются всадники по краю черного пространства на круглой таблетке. Ритмическим прерывом вечному повторению этого движения служит фигура упавшего воина. Второй мотив (рис. 31) также композиционно связан с кругом. Четыре всадника сплелись фантастическим соцветием над упавшим пятым. Их формы центробежным движением расплескались по поверхности, безукоризненно организуя ее как прекрасное декоративное целое. Напряженность движения переходит здесь границы рафаэлевской гармонии. Это—чисто барочное решение, крайне смелое и удачное. Композиция третьего мотива битвы—как многоцветный гейзер в переплете причудливых струй, упруго взметнувшихся вверх от зеленого основания. Она также совершенно вписана в удлиненный прямоугольник. Выполнялась она на моих глазах. Задумана была сначала как битва четырех всадников. Однако их поток в процессе работы неудержимо плескал все выше, пока не заполнил формы так, как это получилось. Творческий процесс определялся ростом и изменением образа во время работы. Некоторая аналогия ей в сходном мотиве, заключенном в круг (рис. 32). Все три мотива—замечательные образцы композиционной смелости и разнообразия, с какими мастер организует, исходя из одного мотива, различные формы декоративной плоскости. Это характерные разновидности большого цикла «битв», которые Голиков начинает изображать примерно с 1925 года. Появляются они через несколько лет после мировой войны, непосредственным участником которой был сам мастер от начала и до конца. Замечательно то, что в его творчестве не отразились ужасы окопной бойни и маневренных чудовищных столкновений. Слишком конкретны и дисгармоничны были непосредственные переживания от военных впечатлений. Они лежали для Голикова вне плана искусства. Нужен был значительный срок для их переработки и включения в круг переживаний художественных. Его композиции теперь далеко не всегда подчиняются форме вещи, то выпирая из нее, почти ломая рамки, то смещаясь и не заполняя пустой поверхности. Его цвет, вполне спокойный и гармоничный в первом периоде, теперь очень неровен. Он то увлекает нежностью тончайшей гаммы, то кричит необъединенными

резкими нотами. Сочетания красочные неожиданны, а иногда кричат явным диссонансом. У Голикова метания так сильны, взлеты и падения творческой воли так резки, что он больше чем всякий другой из мастеров Палеха способен давать очень неровные в своем качестве вещи. Но чаще всего мастер побеждает материал. И выполненный удавшийся замысел удивляет смелостью, силой выражения, увлекает новизной и подлинной артистичностью (рис. 33). Голиков первый стал пользоваться произвольным декоративным цветом несравненно шире, чем это допускала традиция,—например, в «палатном письме», бытовой обстановке. Так, у него первого появились радугой окрашенные кони. И это оказалось убедительным и увлекательным, нашло отклик в творчестве других мастеров. Голиков решительно вышел к новой живописной манере, более свободной и широкой, не ломая, однако, системы основных приемов традиционной техники (рис. 34). Особо показателен такой поворот в обработке лиц. Плави превратились здесь в живописные пятна-мазки с той или иной степенью прозрачности, движки и оживки—в энергичные блики сосредоточенного света (рис. 34). Под сильным увеличением лупы или в микро-фотографической съемке эта живопись производит впечатление фрески, античной или ренессансной, выполненной с смелым и небрежным мастерством сразу,—a la prima. Эта голиковская манера также приобрела свой круг влияния на живопись других мастеров,—главным образом молодежи. Сюда нужно отнести талантливого Д. М. Турина (рис. 35) и в известной мере А. С. Баранова (рис. 36). Голиков охотно работает в контрастах масштабов, то расплескивая замысел по большой поверхности, то сжимаясь в технический трюк и «подковывая блоху» многофигурной композицией на вещи в три-четыре сантиметра.

Голиков прошел большой и быстрый путь от незаметного ремесленника-иконописца предреволюционной поры до мастера-художника, произведения которого приобрели широкую известность за границей; от творческого безразличия в наемном иконописном деле до произведений, полных несомненной и большой творческой силы. Значение этого пути для самого мастера и палехского дела очень велико. Голиков несомненный и большой художник по своему темпераменту, по размаху своих художественных запросов, по увлечению делом, по силе воображения, наконец, по несравненному мастерству широких и вольных технических приемов. Голиков—символ того легкого, веселого искусства,—искусства танцующих и жеманно двигающихся, истонченных, изломанных фигур, одинаковых и в лирике, и в эпосе, и в трагическом эпизоде,—искусства, которое завоевало Палеху мир.

27. Баженов, П. Д. Алеко. Из поэмы А. С. Пушкина «*Цыгане*». Лак. 1931.

28. Баженов, П. Д. «*Кустарное производство*». Лак. 1933.

Но в этой легкости искусства, творческого акта, в этой обильной многорождаемости образов художнику, а вместе с ним и Палеху, таится большое предостережение. Эта легкость обозначает некоторую поверхностность творческих изменений при всем внешнем блеске впечатления, отсутствие подлинной глубины и силы нового образа, не выстраданного в напряженных творческих муках. Для этого слишком быстра и бездумна голиковская работа над образом. У Голикова ряд характерных признаков такого строя мышления. При всем разнообразии композиций, как будто не повторяющих одна другую,—бедность и стабильность образов. Мотив, например, бесконечных «битв» варьируется в течение нескольких лет на все лады. Голиковские формы наиболее в общем отвлеченны и книжны. Он широко допускает заимствования и в традиционном и в западноевропейском искусстве. Они в огромном большинстве своем бесконечно дальше от реальной действительности, чем у большинства прочих мастеров, иногда и менее талантливых. Голиковское воображение начинает в значительной мере работать на холостом ходу. От его самых виртуозных произведений нередко теперь веет формализмом и технической изощренностью, не имеющей опоры в содержании, которое ее достаточно оправдывало бы (табл. II). Его стиль в последнее время близок к перерождению в типичный маньеризм, со всеми возможными отрицательными последствиями. Эта опасность очень серьезна и требует к себе крайне внимательного отношения со стороны художника. Она встает не менее серьезно и перед всей группой мастеров, близких Голикову по характеру своего творчества.

Другой полюс развития нового палехского стиля в известной мере отражает характер крестьянского примитива. Яркая раскраска в простых сочетаниях основных и дополнительных цветов, обычно из четырех: синего—желтого, красного—зеленого. Немного переходов между ними. Устойчивое равновесие, нередко симметрия построения, грузность, унисонность, медлительность ритмов. Наверно, поэтому мастера этого направления оказываются ближе к своему крестьянскому быту и охотнее отражают его в искусстве. Они гибче реагируют и на современность. Они внимательнее к сдвигам, происходящим в крестьянском послереволюционном быту, острее воспринимают и угадывают смысл всего процесса небывалой перестройки страны. Их формы творческого выражения испытывают более серьезные изменения в линии нарастания реалистических запросов. Здесь наблюдается несколько разновидностей стиля. Работы братьев Котухиных и Ватагина отражают наиболее строгое следование традиции, более осторожное впитывание новых форм и тенденций. Медленнее всего пока эволюционирует А. И. Ватагин, оставаясь

в границах графических решений и крайней статичности своих композиций, с приглушенной, мало активной гаммой цвета. Большое положительное его свойство—простота и непосредственность образа. Они в главном определяют и композиционный строй мастера, унисонный, как крестьянский хор.

В. В. Котухин пока в круге влияния своего брата, стремясь выработать самостоятельную палитру и рисунок.

Самая яркая индивидуальность в этой группе—А. В. Котухин. Преодолевая в первые годы «подстаринный» пошиб Палеха конца XIX века влияниями отчасти старого Палеха начала XIX века, отчасти Костромы и Ярославля, он не спеша, но твердо и обдуманно искал свой стиль (рис. 37). Его колорит, сначала сдержанный и суховатый, приобретал все большую насыщенность и широту оттенков (табл. III). Его последние работы на папье-маше показывают, что мастер быстро переходит от ранних резких сопоставлений цвета к объединенности общего тона, очень нежного и утонченного. Котухинская линия становится все гибче, а композиция—разнообразнее по построению и внутреннему движению (рис. 38 и 39). Это убедительно покажет сопоставление его ранних работ с работами современными. Котухин—отличный мастер орнамента, выковывающий его с замечательным изяществом и каллиграфичностью приема. Он первый поставил и стал вдумчиво разрабатывать задачи связи орнаментальной формы с декоративным замыслом и формой вещи в целом. Все новые положительные качества котухинского стиля блестяще развернулись в последних его росписях фарфора, отчасти в эскизах к ним. Эти работы кладут удачнее, чем у других мастеров, начало самостоятельному декоративному стилю Палеха на этом новом для него материале.

И. В. Маркичев в своих первых произведениях начинал с сходных стилистических традиционных форм. Его путь—от примитива «Свадебного пира» и мотива «Как полосыньку я жала» 1923 года через изысканную «Пастораль» 1925 года в духе итальянских и русских мастеров XV века к мотиву «За грибами» 1928 года (табл. IV). Стиль Маркичева в последних работах приобретает большую законченность и полноту формы. Из многочисленных и перекрещивающихся влияний всего сильнее и крепче становятся античные: стиль эллинистической и римской фрески, греческого рельефа и круглой пластики, вазовой живописи. Они соответствуют больше всего темпераменту мастера и строю его образов. Здесь происходит также восхождение к истокам древнерусской живописи, только еще более глубоким, первоначальным. И само тяготение к античности обусловлено не внешними случайными впечатлениями, а внутренними свойствами древнерусской художественной культуры и историческими условиями ее развития.

29. Голиков, И. И. «*Тройки*». Лак. 1924. Кустарный музей в Москве.

30. Голиков, И. И. *«Битва»*. Лак. 1926.

Палех, современное ответвление этой культуры, живет, естественно, ее соками. Так в творчестве и исканиях путей к возрождению у его мастеров совершается все более глубокий возврат «на родину», к тем художественным ценностям, которые, по Марксу, оказываются до сих пор непревзойденными. Внутренняя сила возрождаемых античных образов и форм так велика и так органически связана со всем характером сохраненной Палехом традиции, что происходят вещи невероятные. У Маркичева есть очень удачный мотив «Баян». В его композиционной разработке мастер использовал некоторые формы из картин на античные темы Семирадского,—пример, вряд ли достойный подражания, полный всяких опасностей внедрения чуждых и опошляющих вкусов. Однако все это так переработалось, что трудно поверить самому факту заимствования. Исчез салонный облик этого художника, слащавость и дешевка его «настроения». Академически-модернизованные свойства его манеры переплавились. Их заменил иной образ с иным языком форм. В позах и жестах «Баяна»—типичного Орфея—и слушающей его пары—юноши и женщины, в их

«лисипповских» удлиненных пропорциях, пластичности формы подлинно эллинистическое изящество и строгость стиля. Драгоценная миниатюрная композиция Маркичева своей спокойной красотой и величавым строем напоминает античную фреску. Маркичев в своих композиционных исканиях начал с строгого симметрического равновесия масс и форм. Позднее он медленно, но настойчиво ищет преодоления композиционной статики, вводя движение форм, замкнутых в медлительных, торжественно приподнятых ритмах. Это достигается приемом умеренного, иногда едва заметного смещения масс, их асимметрического равновесия. Смысл приема—создание внутрикомпозиционной динамики, исходом для которой и завершением является все же спокойствие образа и крепкая уравновешенность его строения. Таков путь зрительного восприятия любого маркичевского мотива. Образец—его «Крестьянское восстание» (рис. 40). Первое впечатление—устойчивого равновесия. Последующее—развитие драматических эпизодов восстания. Заключительное—стягивание действия к центру, к фигуре вождя восстания и приведение

31. Голиков, И. И. «*Битва*». Лак. 1925.

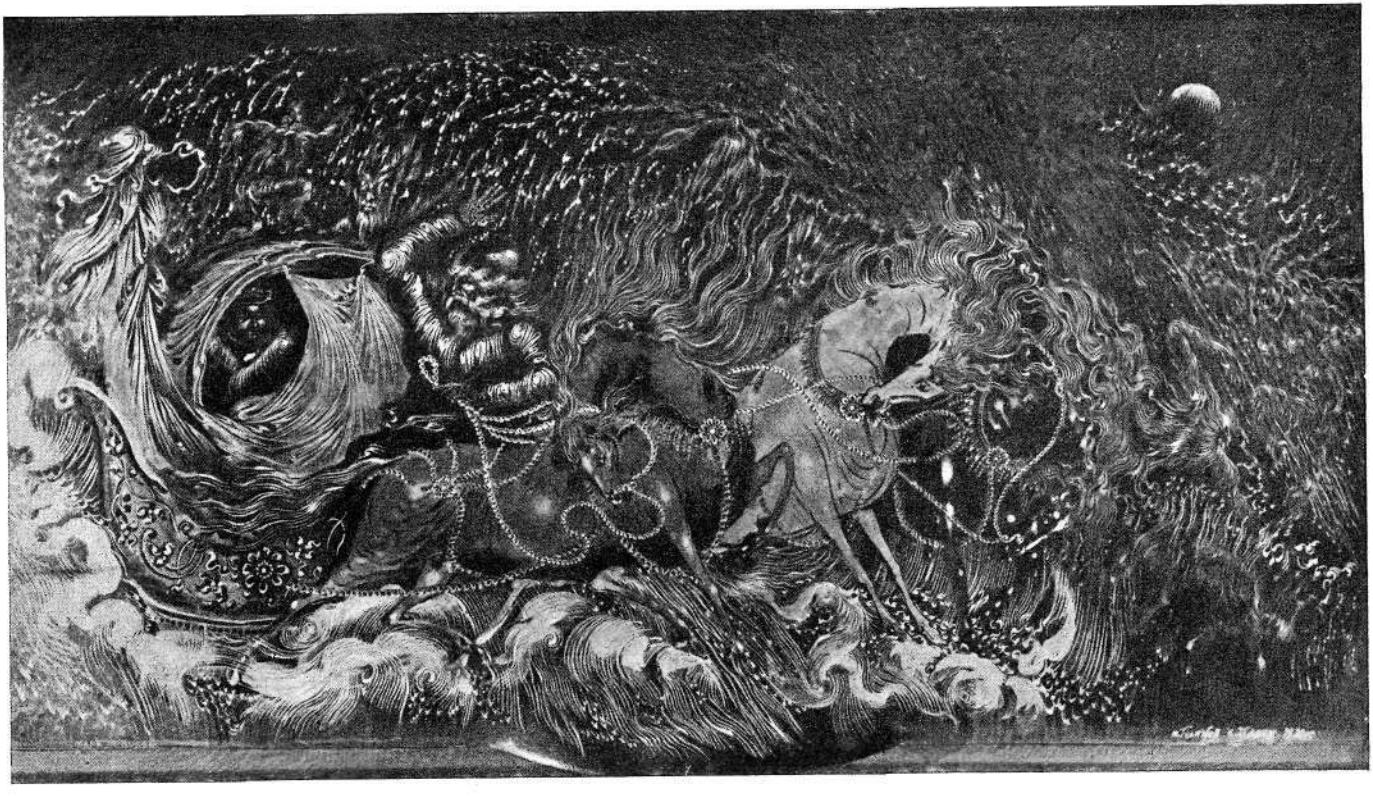
32. Голиков, И. И. «*Битва*». Лак. 1927.

волны созданного движения к новому единству, к новому устойчивому равновесию образа в целом. В орнаменте Маркичев идет от пышности ярославско-костромского барочного узора к строгости и скупости классических и античных мотивов.

Особое место в развитии нового палехского искусства занимает И. М. Баканов, примыкая в общем ко второму течению. Он—старейший из мастеров. Ему уже за шестьдесят лет и более пятидесяти лет художественного стажа. Однако пределы возраста не мешают ему быть в коллективе одним из самых неутомимых и гибких искателей нового художественного содержания и новых форм. В свое время он был прославленным первым мастером в софоновском предприятии. Его авторитет среди товарищей по искусству всегда был велик и неоспорим. Позднее Комитетом попечительства о русской иконописи Баканову было поручено преподавание иконописи в школе-мастерской. Круг его стилистических знаний, размах мастерства были очень широки. Он мог не только превосходно копировать древние стили, от широкой новгородской манеры до филигранной строгановской мелочи, но и работать в их духе самостоятельно. Баканов был крупнейшим в Палехе специалистом не только по иконному, но и по фресковому делу, лучшим знатоком иконописной и монументальной техники. Он—живой и исключительный носитель традиции, с огромной памятью, обращенной в прошлое, светлым спокойным умом, обращенным в настоящее. И, может быть, поэтому Баканов так чутко и непосредственно реагирует в своем искусстве на явления современности. Он первый обратился к советской тематике (рис. 41). Он первый попытался в художественном образе осознать всю суть и сложность отношений между советским строем, городом и деревней,

выражая свой замысел обычно в форме символической. Она соответствует больше всего не только внутренней потребности мастера, но и характеру переживаемого Палехом этапа развития. Так следует понимать одну из последних бакановских композиций: «Красная армия на защите советской страны». Круг бакановских образов очень широк: от тем советских (рис. 42) через эпос крестьянского быта к лирике интимного переживания, такой, как «Первая встреча» к утонченному и богатому замыслами иллюстрированию литературных произведений. Особенно хороши его иллюстрации к Пушкину (табл. V и рис. 43).

Строй и характер этих образов—сложное следствие борьбы внутренних сил и внешних воздействий. По своей художественной культуре Баканов—мастер, более других связанный с традицией, по существу идеалистической, глубокий знаток ее и ценитель. По своему мировосприятию он реалист. Здесь корень внутренних противоречий его творчества, их борьбы и рождения из нее новых форм. Под этим углом зрения нужно рассматривать творческий облик Баканова. Тем интереснее тот путь, который наметил главные черты его стиля. В первые годы мастера то относило к формам старого палехского и верхневолжского стиля с пышным барочным богатством цвета и рисунка, то прибивало к берегам натурализма, создавая в некоторых его вещах неудачную и ненужную близость к поздней манере лукутинской живописи и ее эпигонов в Федоскине. Но Баканов умел выправлять равновесие. Ошибки обостряли его реалистические искания и помогали приходить к нужному и свободному языку. Баканов не знает излишеств и вывертов голиковского рисунка, жесткости и малой еще оживленности котухинской формы. Он ближе к спокойному стилю Маркичева, но динамичнее по композиционным приемам. Его рисунок безукоризненно изящен, точен и обращен на внешний мир больше, чем у кого-либо другого. Реальный облик мира Баканов ищет и находит прежде всего в пейзаже. Античные лещадки и горки незаметно переходят в косогоры родных оврагов и глинистых речных берегов. Декоративные деревья и травы перерождаются в среднерусскую растительность. Появляются елочки, сосны, березы. Среди них силуэт стройной палехской церкви, крестьянское гумно, хозяйственный инвентарь. Упорны опыты перспективного построения пространства, поиски зримой глубины. Они имеют много сходного с путем европейского искусства, с исканиями художников Италии до Рафаэля. Западно-европейское искусство оказывает немалое влияние на Баканова теми формами, какие ему сродны. То, что происходит в этом отношении с Бакановым, типично и для других мастеров, но, может быть, острее и показательнее.



33. Голиков, И. И. «*Бесы*». Дерево, лак. 1930.

В поисках движения он идет к формам барокко западного и русского, делая, например, заимствования и перерабатывая мотивы из библии Вейгеля, из ярославско-костромских фресок. Композиционно его привлекает ясность рафаэлевских решений. Однако реалистические потребности Баканова питаются и тем запасом впечатлений, который у него образовался в связи с фряжским истолкованием форм искусства новейшего. Это—те же влияния, какие распространялись и на весь массив палехского искусства у грани XX века [6]. Есть источники и современные, иногда еще менее безукоризненные: рисунки журналов, отрывных календарей и прочий материал, далеко не первоклассной доброкачественности. Наконец, за последнее время, по преимуществу в связи с разработкой советской тематики, Баканов, как и другие мастера, переходит к широкому использованию фотографии,—пока в ее чисто документальном, не художественном значении. Весь этот круг разнообразных и нередко взаимно противоречивых воздействий временами создает формы мало убедительные, мало оправданные, даже ошибочные. Но в общем процесс художественной переработки внешних впечатлений и воздействий на этом труднейшем этапе в развитии искусства Палеха

34. Голиков, И. И. «*Три музыканта*». Лак. 1926.

35. Турин, Д. М. *«Свидание»*. Лак. 1933.

дает у Баканова положительный результат. Даже шлаки и ядовитые воздействия переплавляются у него в полноценное золото целостного, крепкого традицией стиля. Этот стиль приобретает нужную гибкость для рождения новых, живых форм, несомненно современных в самых характерных свойствах. Баканов в рядах палехской фаланги—самый смелый пионер этих сдвигов.

Своеобразнее и ценнее всего в стиле Баканова—его колорит. Бóльшая часть палехских мастеров строит свою красочную гамму на системе раскрытого цвета, на устойчивых контрастах основных и дополнительных цветов, на их статическом по большей части равновесии. Переходы от одного цвета к другому не меняют основного характера цветового построения. В такой системе немалую роль играет изживание концепции примитивной. Бакановский колорит строится на движении цвета, характеризуется не устойчивостью красочных контрастов, а *соотношениями*, переходами, нередко неуловимыми и тончайшими, от одного цвета к другому. Его характерное свойство—*тон*, которым крепко объединена и сплавлена борьба цвета в общей его композиции, тон—обычно—холодный, сдержанный, опалово-серебристый с голубоватыми и зеленоватыми оттенками. Мастер и здесь идет по линии традиции—от тональной иконописи строгановских писем и палехских «акафистов», но разрешает задачи колорита совсем по-новому. Появляется очень широ-

кая и богатая палитра, как у Голикова. Но направлены стремления мастера не к усилению ее напряжения, а к примирению, равновесию. В перламутровом прозрачном мерцании бакановского тона спокойно и мудро, с сдержанной силой собрано многоцветие спектра. Баканов достигает нужных ему свойств колорита системой виртуозных плавей. В этой технике нет ему равного среди палехских мастеров. Влияние бакановского колорита и манеры, а иногда композиций и мотивов очень широко. Его испытали и зрелые мастера: И. И. Голиков, Г. М. Баканов, И. И. Зубков, Н. М. Зиновьев. Сильно изменились, в значительной мере под тем же влиянием, колорит и манера последних работ А. В. Котухина. То же происходит с молодежью. Стиль И. М. Баканова—одна из тех крупных сил, которые в неизбежной и нужной уравновешивающей борьбе его внутренних живых противоречий намечают основное направление, равнодействующую нового искусства Палеха.

Среднее положение между двумя резко определившимися группами занимают несколько крупных мастеров с очень индивидуальной манерой. Ближе к первой группе И. П. Вакуров и А. А. Дыдыкин.

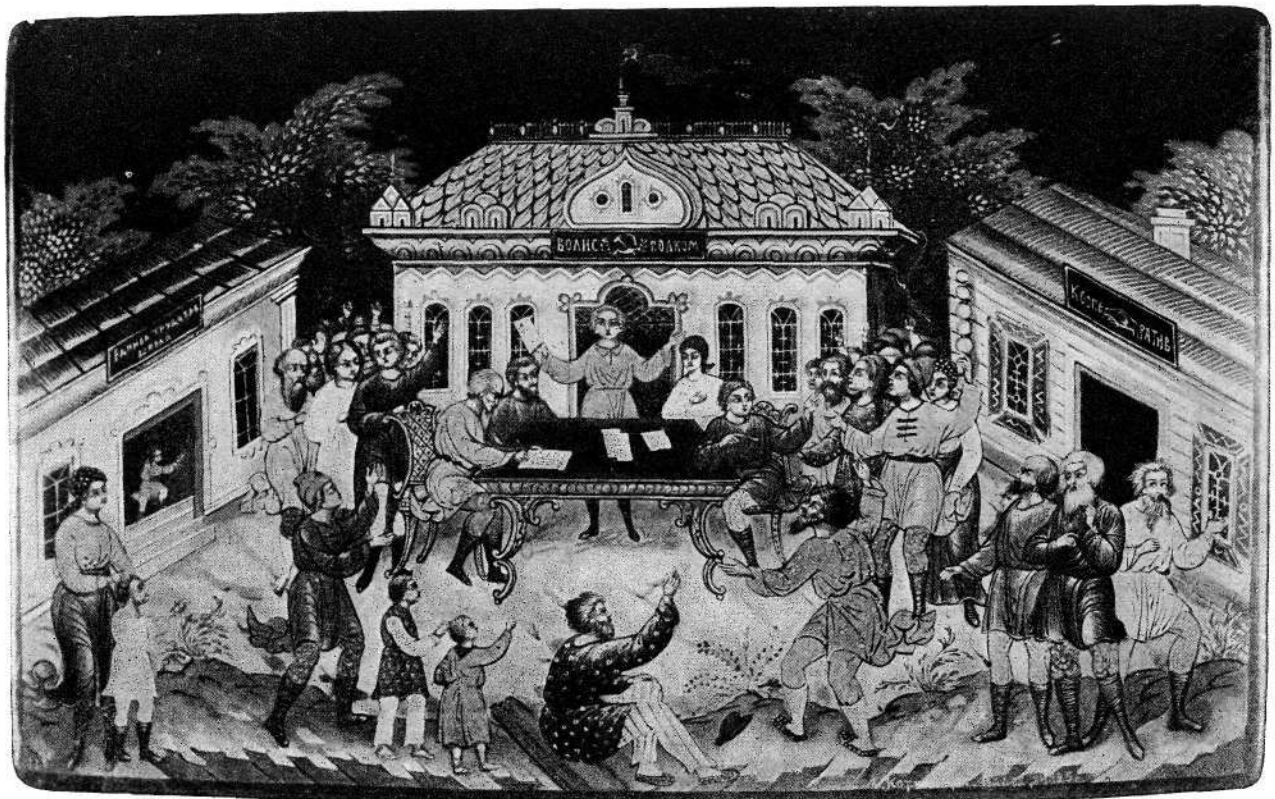
И. П. Вакуров не только один из самых опытных, но и один из самых талантливых мастеров, выдвинувшихся еще до революции. У него широко и тонко развитое чувство декоративной композиции. С годами оно растет и позволяет Вакурову украшать поверхность

36. Баранов, А. С. Иллюстрация к произведению А. С. Пушкина *«Сказка о золотом петушке»*. Лак. 1933.

вещи нередко с исключительным своеобразием и вкусом. Вакуров, как никто больше, умеет использовать колористически большие поверхности черного, скупо связать их с ярким и напряженным цветом. Он уже давно отказался от примитивного симметрического равновесия форм. Его построение—всегда живая борьба цвета, линии, разнообразия фактуры в нарушении симметрии, в равновесии неустойчивом. Вакуров по-новому, не иконописно и не натуралистически, подходит к решениям пейзажа, натюрморта, обнаженного тела. Он умеет отлично примирить задачи декоративные с потребностью реалистического восприятия,—особенно природного. Очень хороши его пейзажи, навеянные впечатлениями Крыма. В завершение всего, Вакуров—большой мастер рисунка, строгого, обобщенного, изящно-легкого и выразительного. Одно из самых сильных, замечательных произведений художника за последние годы—композиция на мотив горьковского «Буревестника» (табл. VI). В ней все лучшие элементы вакуровского стиля объединились в образ большой силы и своеобразия, проникнутый глубокой взволнованностью и подлинной романтикой.

Но в Вакурове очень еще сильны и не преодолены до конца упадочные влияния предреволюционного модерна. Налетом модерна ослабляет Вакуров свое увлечение формами новгородского искусства, его декоративной мощью. Поэтому, наверно, и перенесение этих форм и колористического строя, монументальных по существу, в миниатюры лаков ему не удается достаточно убедительно. Кроме того, он повторяет ошибки прошлого, вводя закономерности чуждого стиля в местную традицию. Поэтому и стиль Вакурова оставался пока не типично палехским. Наиболее удачными работами Вакурова оказываются те, где он ближе подходит к истокам местного искусства. Это работы последних лет. Свою линию Вакуров ведет упорно, последовательно. Он искренно повинуется внутренним влечениям, делает это талантливо. В круге вакуровского стиля работает его ученик Г. К. Буреев, становясь, однако, все ближе к стилю основного ядра палехских мастеров.

А. А. Дыдыкин начал не так твердо и уверенно, как Вакуров. В его стиле первых лет было больше разнобоя, больше элементов модерна. Композиция бывала нередко перегружена и запутана, рисунок не так строг и выразителен, как нужно. Однако и этот мастер за последние годы сделал большие сдвиги в сторону приближения его к местной традиции, к главному руслу современных палехских исканий. Произошло это прежде всего, как увидим ниже, в его опыте полустанковой-полумонументальной живописи. Говоря о дыдыкинском стиле самого последнего времени, приходится отме-



37. Котухин, А. В. «*Заседание сельсовета*». Лак. 1925. Кустарный музей в Москве.

тить в нем значительную близость к характеру восточного искусства, больше всего—персидского. Здесь, повидимому, не обошлось дело и без прямого влияния персидских миниатюр [7]. Персия после недавних экскурсий палехских мастеров в Москву начинает оказывать влияние и на других, главным образом утонченностью и мажорным тоном своего красочного строя. Степень такого влияния пока еще трудно определить, так же как и его последствия. Нужно только сказать, что эти воздействия не дают Палеху ничего принципиально нового. Все они вместе с западными формами когда-то уже были впитаны древнерусской культурой. Новые впечатления играют лишь роль реактива и усилителя.

Дыдыкинский стиль последнего времени становится все более ярким и индивидуальным (рис. 44). Мастер нашел свой колорит,—сдержанный, теплый, мерцающий в перламутровых тончайших переходах полутонов и их едва заметных для глаза оттенков. Его цветовая гамма очень широка и утонченна. Его рисунок становится все острее и выразительнее. Понимание формы настолько необычно, что дыдыкинский стиль безошибочно узнается после первого впечатления даже мало изощренным зрителем. Дыдыкинский образ и общее его стилистическое воздействие очень сложен. В этом образе, все более пышном и декоративном, есть и подкупающая интимность, лиричность и затаенное беспокойство,—может быть, в конечном итоге некоторый ядовитый осадок. Это последнее свойство как будто убывает в творчестве мастера, уступая место здоровой радости цвета и общего строя образа.

Однако следует сказать, что перед Вакуровым и Дыдыкиным, так же как и перед Голиковым, во весь рост становится грозная опасность маньеризма. Быть может, она—результат того, что эти три крупных мастера в своем индивидуальном развитии ушли дальше всего от массива нового палехского искусства, от наиболее крепких его основ, обусловленных развитием определенных социальных пластов,—массива среднего крестьянства. Искусство Голикова, Вакурова, Дыдыкина в своем стиле уже не крестьянское, но оно и не имеет в своем содержании и формах тех новых элементов, которые могли бы удовлетворить прямым запросам советской общественности. Оно для этого слишком отвлеченно, стилизовано и подслащено. Оно слишком «экспортно» и экзотично,—отвечая больше рафинированной эстетике европейского и американского покупателя социальных верхов.

Большая связь с стилевым направлением голиковской группы заметна в произведениях П. Л. Парилова. Его также увлекает романтика образа и формы. И он испытывает на себе до сих пор ядо-

витость неизжитых влияний модерна. Но в париловском отношении к художественным задачам вырабатывается и некое противоядие: большая искренность и чуткость к росту в нем реалистических влечений. Колорит Парилова несколько грузен и темноват, но строг и гармоничен. Рисунок свободен и очень выразителен, но чужд вывертов и преувеличений. Парилов хороший иллюстратор романти-

38. Котухин, А. В. *«Жар-птица»*. Лак. 1932.

ческих произведений. Очень удачны его «Громобой» по Жуковскому и пушкинские «Египетские ночи».

Ближе ко второй основной группе мастеров творчество Н. М. Зиновьева и И. И. Зубкова.

Развитие Н. М. Зиновьева вначале шло медленно и не очень уверенно. Мастер долго себя искал. Было сильно влияние Голикова и отчасти Баканова. Зиновьев колебался между голиковской романтикой, отвлеченностью образов и бакановским реализмом. Одолело второе влияние, и его переработанные индивидуально Зиновьевым элементы дали жизнь новому самостоятельному стилю мастера. В этом стиле символика идеи сочетается с бо́льшим, чем у других мастеров, реализмом формы.

Зиновьеву чужда бездумность и легкость голиковского творчества. Он глубоко переживает свои образы, всесторонне обдумывает общее

и детали композиции, тщательно собирает и изучает необходимые материалы, напряженно мыслит над созревающим творческим решением. В тиши своей маленькой деревни под Палехом, на берегах мирной речки с заливными лугами Зиновьев длительно вынашивает и строит свои художественные замыслы. Его творческий метод хо-

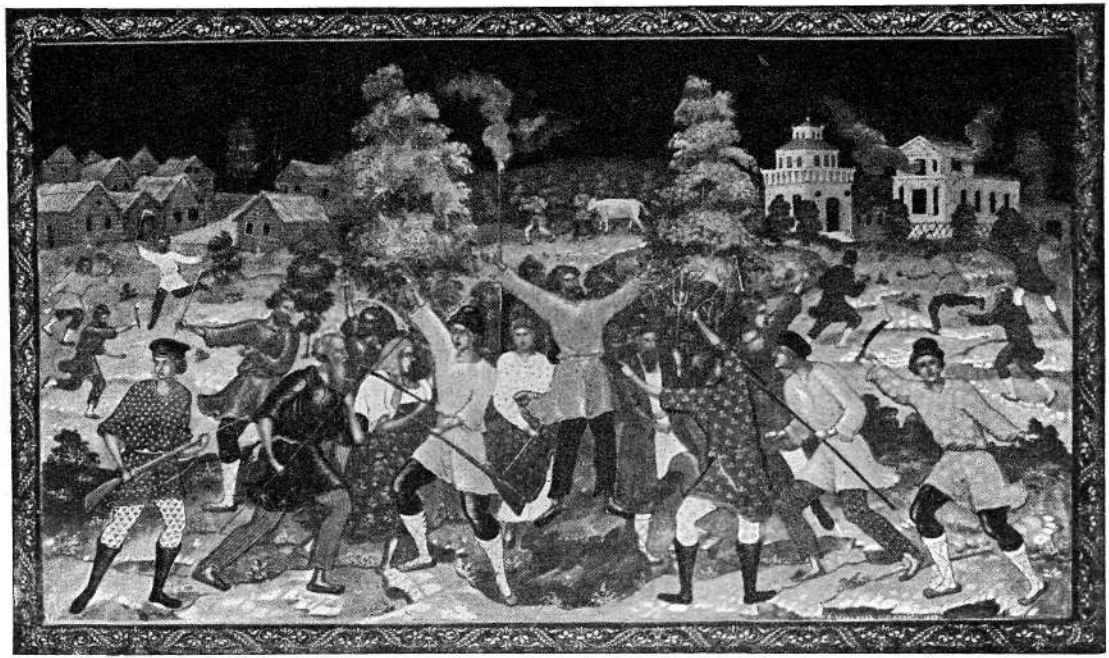
39. Котухин, А. В. «*Барабанщик*». Лак. 1933.
Гос. Третьяковская галлерея.

рошо выясняется из собственных признаний—пояснений к некоторым его произведениям.

Художник на выставку искусства Палеха в 1932 году представил своеобразную декоративную композицию на большой тарелке: «Птицы-ударники», изобразив тех пернатых, которые приносят пользу земледельцу, истребляя вредных насекомых. Вот как он поясняет свой замысел: «Я любитель птиц. Был я в Ялте в музее. Мне там понравилась тарелка японской работы, вся записанная птицами. Я тоже задумал расписать тарелку птицами (палехскими). Но чтобы они как-нибудь да увязывались с жизнью, что-нибудь они выражали бы. Какую роль выполняют птицы в отношении жизни человека? Я чуть познакомился с трудами Брема, который изучил птиц, открыл, что масса полезных человеку-крестьянину птиц и птиц вредных. Я на тарелке изобразил всех полезных птиц,—каждая проверена

по Брему,—которые громадную пользу приносят коллективному хозяйству, этих птиц, увязывая с жизнью, учитывая момент, считая обязанностью отражать политическо-хозяйственные кампании, воображая, что все окружающее должно участвовать в устройстве новой жизни. Все это взвешивая и много времени обдумывая, решил написать к весенней посевной кампании третьего решающего года пятилетки. Есть масса художников, которые писали несуществующее, воображаемое, сказочное, легендарное. Я писал с приятным впечатлением, вообразил наших родных птиц, которые слетелись на митинг. Во главе их самая полезная по Брему птица—грач, которая своим уничтожением слизней, всякого рода личинок сторицей вознаграждает сельское хозяйство за то, что он иногда клюет зерна на полях. Нет среди этих птиц вредителей и мирских захребетников...»

На той же выставке была работа Зиновьева, обратившая на себя общее внимание своеобразием замысла: «Москва-порт» (рис. 45). В изумрудно-зеленом фоне полупейзажа, полукарты вились синие ленты рек, впадающих в глубокие водоемы морей. На зеленом поле были разбросаны миниатюры главных строек пятилетки. В центре красный Кремль Москвы, стягивающий к себе всю сложную композицию. В принципе—это наглядное пособие. На деле увлекательный и оправдавший себя художественный образ, созданный определенным способом мышления. Это крепкий примитив по концепции, где реалистические частности перерастают в общую символику целого,—примитив, выполненный с предельной утонченностью традиционной формы и техники. Мастер вполне сознательно отнесся к своим задачам, также сознательно пользуясь условностью приемов. Вот что он пишет в объяснение своей работы. «В заголовке: «Большая Волга. Освобождение Москвы-реки, или увлекательный план». К статье из газеты «Рабочий край», № 186». В тексте: «Я примитивно соединяю водным путем четыре моря: Белое, Балтийское, Каспийское и Черное, придерживаясь приблизительно географического расположения. Посредством двух плотин перегружает воды Волга через канал в Москву-реку. В центре Красная столица—военный порт,—в которую отовсюду идут торговые суда. Пользуясь нашим стилем, я, не стесняясь, изобразил весь Европейский союз на маленькой коробочке, беря самое характерное известной местности. Наш стиль нас не связывает ни с перспективой, ни с цельностью изображаемых предметов. Мы все изображаем не как оно есть в натуре, а примитивно, как выгодней применить искусство красоты. Так, изображая московский Кремль, я выбираю башни из всего Кремля, не считаясь с тем, что эти башни в натуре не в таком порядке.



40. Маркичев, И. В. «*Крестьянское восстание*». Лак. 1927. Гос. Третьяковская галлерея.

41. Баканов, И. М. «*Изба-читальня*». Лак. 1925. Кустарный музей.

В натуре Москва-река не подходит к Спасской башне и мавзолею, а я ее подвожу для того, чтобы характерней подчеркнуть Москву. Теперь нужно изобразить Ленинград. По-моему, характерно Адмиралтейство, за Невой—Академия и Петропавловская крепость. И так далее. Вверху коробки Северный ледовитый океан, тундры, полоса хвойных лесов. От Каспийского моря до Ледовитого океана тянется цепь Уральских гор с Пермью. На Каспийском море астраханские рыбные заводы, бакинские нефтяные вышки. На Черном море Кавказские горы с Новороссийском, Крымом и Одессой. На границе Румынии советская страна. В Белоруссии деревообделочные заводы, колхозы свиноводства. В Украине сахарные заводы, свекловичные колхозы, Харьковский гигант... и шахты... тракторострой, поволжские колхозы, элеваторы. На севере лесные промыслы и сплавы и так далее.

Некоторым бросается в глаза: а почему рек нет? Вот Пермь. Она на Каме, а Камы нет. Днепра, Дона нет. И Волга как-то чудно пряма, от Ленинграда. Моя задача дать общее представление,— как Красная столица будет соединена водным путем с четырьмя морями, не путая свою картину реками и каналами».

Эта простая и ясная исповедь художника раскрывает сложившееся художественное мировоззрение, позволяющее пользоваться впечатлениями реальной действительности для образных обобщений— очень широких и глубоких—в основе символического строя.

«История земли» Н. М. Зиновьева—явление такого же характера.

42. Баканов, И. М. *«Индустриализация сельского хозяйства»*. Лак. 1930. Кустарный музей в Москве.

В глуши маленькой деревушки под Палехом зародился, был выношен и блестяще выполнен замысел, который вряд ли по плечу огромному большинству современных художников, воспитанных на этюде, формализме и замкнутом «короткометражном» сюжете. Зиновьев развертывает перед изумленным зрителем жизнь земли, начиная с ее природного развития. Вот формование вселенной по канто-лапласовской теории. Из золотой центрофуги первичной туманности

43. Баканов, И. М. Иллюстрация к произведению А. С. Пушкина *«Сказка о золотом петушке»*. Лак. 1932.

возникает шаровидное тело будущей солнечной системы. Дальше ее кольцевое расслоение, появление планеты на черном бездонном фоне космоса. Вот великие геологические эпохи: палеозой с его факелами вулканов силурийского периода, земными формообразованиями девонского. Вот растительность и живое население каменноугольного периода. Мезозойская группа триасового, юрского и мелового периодов поражает силой и убедительностью чудовищно фантастических образов животного и растительного царства. Им контрастны, но ближе к нам формы жизни третичного периода. Среди них остатки вымирающих видов чудовищ прошлых эпох (рис. 46). Однако это совсем не иллюстрации. Все эти старые знакомцы по палеонтологическим атласам здесь живут подлинной жизнью, далекой от натурализма, живут, как воплощенная сказка. Они вполне

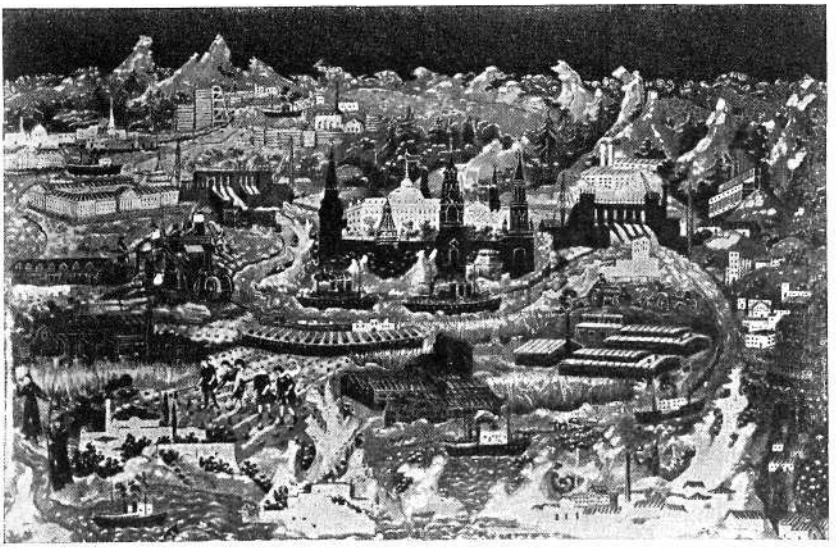
реальны в своей условности и декоративности. Они вполне художественно оправданы. А дальше—появление человекообразных и самого человека, рассказ о его тяжкой, первичной борьбе с природой (рис. 47). И, наконец, сжатый, переданный скупой символикой очерк истории человеческой культуры в общей стройной композиции (рис. 48). Слева в четырех эпизодах история земледельческого труда от обработки почвы простым суком до трактора и трактористки электрифицированной деревни. Справа грандиозный синтетический образ социалистического строительства: советский поезд, вырвавшийся из тоннеля навстречу океану, выше—плотины наших водных станций. Над ними корпуса фабрик и заводов, увенчанные железным кружевом механического крана и стрелой московской радиобашни. В центре композиции—братство народов земли, а под ними—обращенные друг к другу травоядные и хищные животные.

Весь этот сложный цикл сюжетов выполнен как единый декоративный замысел на одиннадцати вещах письменного прибора. Можно очень оспаривать «прикладное» использование такой грандиозной темы. Невольно появляется желание предоставить художнику стены музея, дворца культуры для монументального осуществления его идеи. Однако приходится удивляться тому декоративному чутью, с которым обработаны были отдельные вещи и их разнообразные формы и поверхности. В общем это—замечательное произведение искусства, большой и несомненный успех Палеха на его творческом пути.

Зиновьев первый из палешан удачно подошел и к наиболее трудной для них задаче—изображению вещей, натюрморту.

Если фигурная композиция и пейзаж были для Палеха привычными категориями образов, то натюрморт, выпадавший из круга традиционной композиции, был тем пунктом, на котором особенно могли обостриться и определиться реалистические сдвиги. Удачное решение натюрморта, новое ощущение вещи, ее материальности, ее чувственного смысла было бы показателем перелома, совершившегося в творческом сознании мастеров Палеха, преодоления ими отвлеченного строя традиционных образов. И характерно, что все мои усилия направить Палех на эти задачи в общем не приводили к большим успехам. Немногие мастера испытывали в этом потребность. Самый гибкий из них, И. И. Голиков, с обычным жаром ухватился было за эту идею. Но и у него ничего не вышло. Чуждым пока оставалось Палеху ощущение «тихой жизни» вещей. Вместо натюрморта получался орнамент. Живой образ растения, цветка претерпевал стилизацию и умирал на поверхности коробки, превращаясь в «травный узор» XVII века.

44. Дыдыкин, А. А. Иллюстрация к стихотворению М. Ю. Лермонтова «*Песня о купце Калашникове*». Лак. 1933.



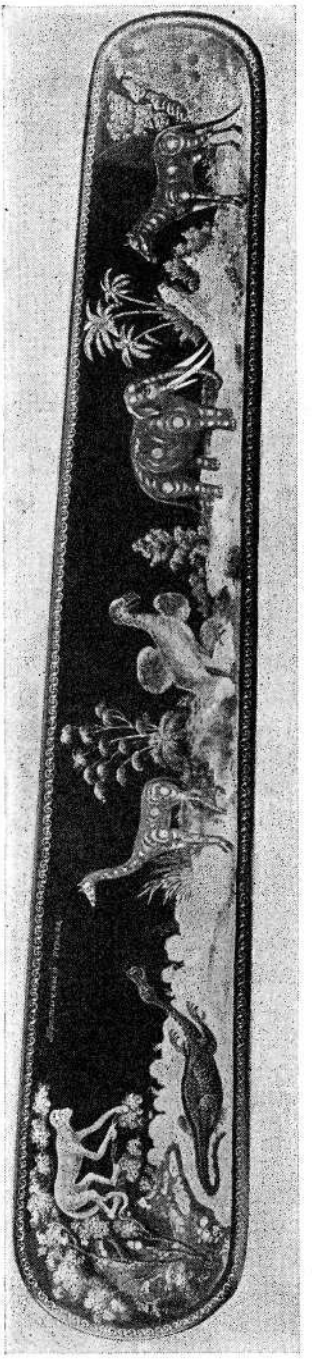
45. Зиновьев, Н. М. «*Москва-порт*». Лак. 1931. Музей революции СССР.

Только Зиновьеву удалось реалистическое истолкование натюрморта в характере, близком к ощущению ранних немцев, фламандцев. Так изображает он в композиции «Праздник коллективизации» груды овощей и фруктов на колхозном базаре (табл. VII). Быть может, здесь зарождается для Палеха завязь нового мироощущения, наиболее решительное преодоление старого. Нечто аналогичное происходит у Зиновьева так же, как это мы наблюдали и у Баканова, в пейзаже.

Здесь ближе всего к ним обоим И. И. Зубков. Он лучший и самый искренний пейзажист среди мастеров Палеха. Даже у Баканова пейзаж в значительной степени—фон для действия, для человеческих фигур. У И. И. Зубкова он впервые приобретает самостоятельный смысл и подчиняет себе фигуры. Его чувство природы проникнуто тонкой лиричностью и тихой, спокойной радостью. И. И. Зубков—больше созерцатель, чем рассказчик (рис. 49). В его пейзажах растут тонкие, с кудрявой кроной деревья. Их листва трепещет многоцветием красок, от изумрудной земли до желтоватых и красноватых осенних тонов, пронизанных сверкающими бликами золота. У него «в багрец и золото одетые леса». В природный пейзаж вкраплены людские жилища, мельницы, изгороди, сараи, сцены мирного труда и развлечения. Вот перед нами другая зубковская миниатюра, как драгоценная песня о природе. Высоко, как у Беноццо

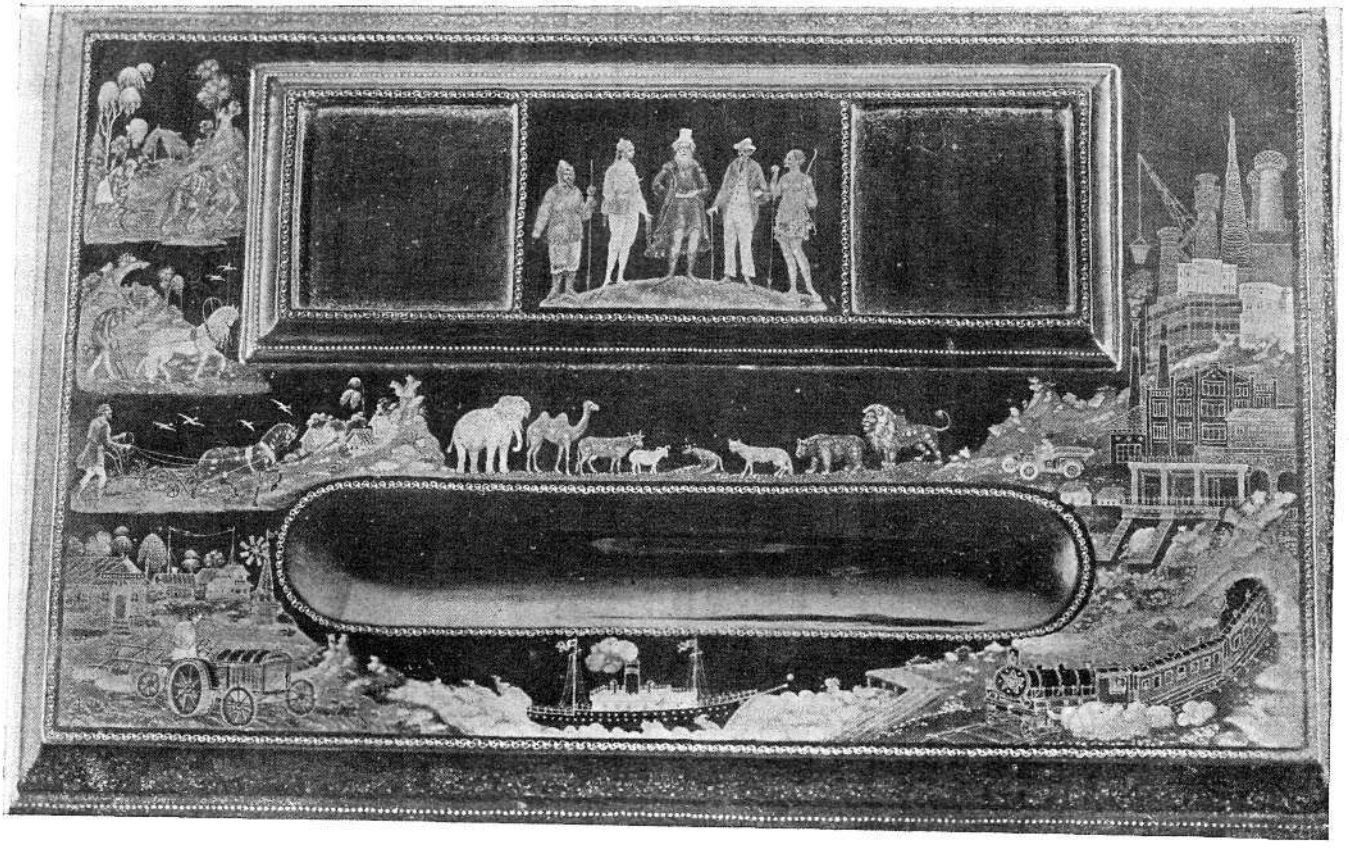
Гоццоли, вздыбилась изумрудная поверхность земли, прорезанная темной синевой изгибов речки. Растут по сторонам на переднем плане тонкие деревья, склоненные к центру, такие же скалы, похожие на коралловые рифы. Перед зрителем спереди одинокая фигура человека в белом костюме с красным плащом. Он в медленном движении совершает с собакой прогулку. Это первые такты зубковской песни. Дальше — два рыболова на мысу: взрослый и мальчик. Старший закидывает удочку. Еще дальше двигается в глубину воз с поклажей, только что миновавший мост. И совсем далеко, на границе изображенного пространства — крестьянский домик и любимый Зубковым ветряк с конусообразной крышей и распластанными в черном небе крыльями. Золотистый тон живописи дает иллюзию предвечерней поры. Зритель захвачен элегическим тоном образа, его медлительной ритмичностью. И. И. Зубков может выражать свою лирику и в более торжественном строе. Так возникают у него пышные, великолепные декоративные композиции, подобные его условному пейзажу: «Палех» (табл. VIII). Здесь пространство и все изображенное в нем построено пластами. Такими же пластами оно смотрится, развертываясь в глубину, подобно законченным строфам стихотворения.

В изображаемых Зубковым растениях все двигается лишь вверх, растет в направлении к сверкающему золотому солнцу. Мастер

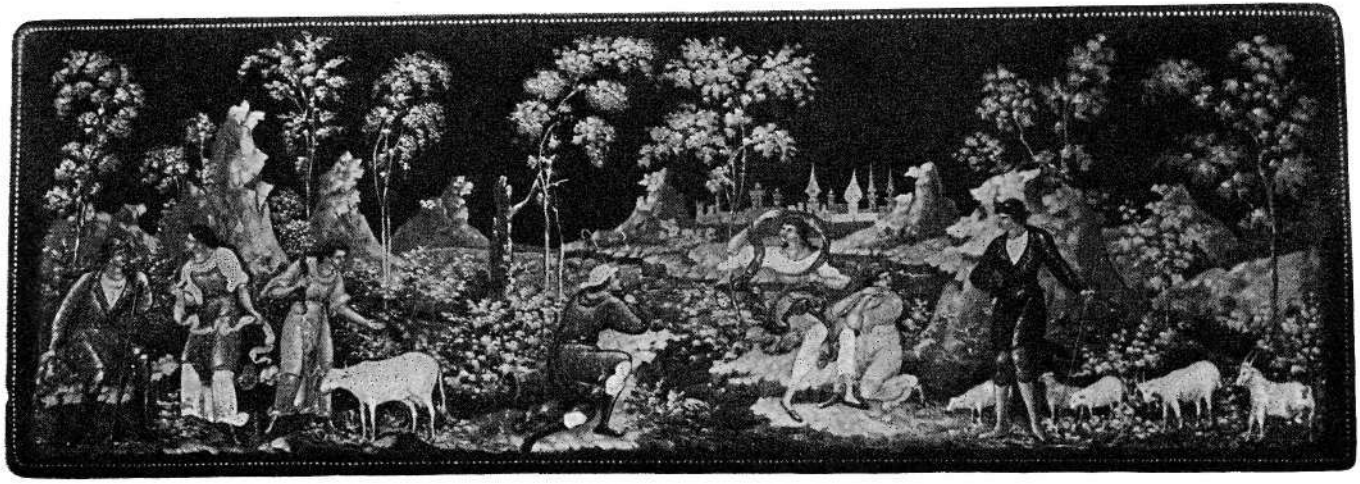


46. Зиновьев, Н. М. «*История земли. Третичный период*». Лак. 1930. Гос. Третьяковская галлерея.

47. Зиновьев, Н. М. *«История земли. Ледниковый период»*. Лак. 1930. Гос. Третьяковская галлерея.



48. Зиновьев, Н. М. «*История земли. История человеческой культуры*». Лак. 1930. Гос. Третьяковская галлерея.



49. Зубков, И. И. «*На речке*». Лак. 1933.

не любит напряжения и неуравновешенности. В его композициях преобладает вертикальное движение, преодолевающее широкие горизонтали. В ритмах форм господствует унисон.

Декоративные натюрморты Зубкова—обычно цветы; птицы—уже самостоятельные мотивы, освобожденные от связи с действием и пейзажем. Они идут гораздо дальше по линии преодоления стилизации и орнаментализма, хотя еще не выходят из этого заколдованного круга до конца.

И. И. Зубков—прекрасный колорист. У него тонкое чувство цвета, радостного и звучного, очень разнообразная палитра. Нарядные созвучия красок с нежными переходами из цвета в цвет и теплый, светлозолотистый тон имеют фряжский характер, несколько сродни старым пешехоновским письмам первой половины XIX века. Даже золотом пользуется он как цветом. Мягкие, округлые формы рисунка подчинены таким же плавным ритмам композиции. Живопись Зубкова покрывает вещи, как пышный цветистый ковер.

ГЛАВА III

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Все описанные выше разновидности и индивидуальности нового палехского художественного производства являются органическим продолжением одной стороны традиционного палехского дела,— мелочного, узорочного, ювелирно обработанного письма, в котором Палех после XVII века вместе с Мстерой оказался преемником и неподражаемым продолжателем линии строгановской школы.

Но Палех славился и своим искусством монументальным. Описанные нами выше, в первой части исследования, фрески палехской церкви—великолепный образец и доказательство большой мощи Палеха и в этой разновидности декоративного искусства. В течение всего XIX и начала XX века палехские мастера выполняли крупнейшие заказы по стенописи. В основном ядре палехской артели есть ныне несколько лучших мастеров монументального искусства Палеха последних десятилетий. Это мастера-композиторы и отличные рисовальщики, умеющие рассматривать стены здания и пространство как единое целое, последние знатоки фрескового дела. Среди них первые места занимали И. М. Баканов, И. В. Маркичев, нынешние тончайшие миниатюристы. Только в группе мастеров Палеха мы наблюдаем

такой размах, такие возможности художественно-производственной техники, напоминающие широту мастерства живописцев средневековья, художников Ренессанса. Использование этой линии традиционного палехского искусства для современного его возрождения диктуется и рядом современных художественных запросов, тех новых задач, которые ставятся перед нашим искусством. Вновь колоссальный рост нашего строительства с большой остротой и настойчивостью толкает к энергичному решению проблем монументальной живописи, к созданию нового монументального стиля, удовлетворяющего новым, советским условиям жизни. Поиски новых форм этого еще не родившегося стиля идут усиленно и со стороны ряда наших крупных художников и нашей молодежи. В процессе поисков все более выясняется, что ни станковые, ни декоративные формы современного западного искусства, чуждого нам по своим социальным посылкам и установкам, не удовлетворяют нашим запросам. Через голову современного, упадочного по своим тенденциям, искусства капиталистического общества с его индивидуалистической психикой и формалистическими тенденциями, с ядами творческого разложения и беспредметностью образа все более намечается тяготение наших поисков к художественным культурам докапиталистических эпох. Это—то искусство, монументальные формы которого вызваны были к жизни не столько развитием личного начала, сколько коллективной волей масс, стремлением к содержательности и социальной оправданности образа, как метода воспитания, как средства в самоопределении социального сознания, как орудия в социальной защите и нападении. Основные тенденции древнерусского искусства лежат в этом плане развития. И не случайно поэтому, что в исканиях монументального стиля нашей художественной молодежью все большее место занимают влияния монументального древнерусского искусства,—в особенности XIV—XV вв., где все начала, противоположные буржуазному индивидуализму, оформились с наибольшей силой.

Палех—живой носитель этих начал в их органическом развитии вплоть до наших дней. Уже на предыдущих страницах было показано, как внутренние основы традиционного стиля были настолько крепки, что преодолевали и своеобразно перерабатывали все посторонние, по-преимуществу западные, прививки и влияния даже в эпоху упадка палехского дела. Ныне сохранившиеся глубокие и здоровые корни традиции дают свои новые побеги, вырастающие на почве советской культуры. Палехские мастера сохранили и чувство монументальности, уменье декоративно обрабатывать большие площади стен, и все технические навыки фрескового дела, необходимые для производственного успеха. Их положение в этом отношении

крепче и лучше положения современного поколения наших художников, не имеющих монументальной традиции после ее разгрома импрессионизмом. Тяга к большим декоративным композициям у лучших палехских мастеров наметилась с первых шагов их нового дела. Она отвечала и их внутренним потребностям и общественным запросам. Осуществление было, однако, очень трудно по техническим условиям. Не было помещений-мастерских, не было полотна. Отсутствовали необходимые заказы. Первые опыты—большие панно для выставочного помещения художественного отдела Нижегородской ярмарки—были выполнены летом 1929 года. Это—декоративные композиции, написанные клеевыми красками на полотне. Две из них—работы И. В. Маркичева и Д. Н. Буторина—по одиннадцати аршин в длину и по три аршина в высоту. Два панно—И. И. Голикова и И. М. Баканова—несколько меньше по размерам. Темы панно: «Сельские работы» у Маркичева, «Кустарные промыслы» у Буторина и Баканова, «Хоровод» у Голикова. Все эти работы—интересные и в общем неплохие пробы кисти в решении монументальных задач. Трудности переключения композиционных навыков, выработанных для миниатюрных росписей лаков, на масштабы стены были преодолены в общем довольно удачно. Композиция большой поверхности на фоне нашего художественного бездорожья и беспомощности в этой области дана с такой силой, простотой, так ритмически организована, что заставит многому поучиться наше искусство у этих последних живых провинциальных хранителей великой традиции. В современных палехских опытах монументальной живописи есть общие черты, выражающие единство стиля. Это единство диктуется, с одной стороны, традицией, с другой—еще неизжитым крестьянским примитивным сознанием. Художественный образ доведен до предела экономии, силы и выразительности своего языка. Ясно оформлено основное, скупо допущены самые необходимые подробности. Образ приобретает характер символа. Отсюда—в нем ряд свойств.

Первое, определяющее весь характер формы,—подчинение изобразительности и внешних впечатлений их художественно-ритмическому устроению. Проза, аритмия и разрозненность восприятий превращается в эпос, в торжественную поэму о крестьянском труде и крестьянской радости. Поэтому и строй образов—высокий, праздничный, мажорный. Его ритмы унисонны, живут в параллелизмах, в повторах сродных форм, просты и сдержанны. Характер образа, его ритмический строй определяют и свойства композиции. Она отличается простотой и ясностью в соотношениях цветовых и линейных элементов. Линия очень обобщена и конструктивно скупа. В противоположность характеру живописи на лаках, где сильно

и пластическое начало, опыты монументальной живописи палешан отличаются решительным господством плоскостного решения. Оно усиливается особой любовью к узору, пышно и разнообразно заплескивающему поверхность изображаемых вещей: одежды, предметов обстановки, пола, стен. Объемная традиционная трактовка форм, условная глубинность пространства связаны еще более решительно, чем в лаках, с материальным восприятием стены как массы, с утверждением ее непроницаемости. В панно Маркичева и Буторина окончательную завершенность плоскостному решению придают декоративно-орнаментальные концовки, которыми справа и слева ограничивается главная композиция и отлично связывается со стеной. Это все идет в главной линии современных монументально-живописных исканий. Характерно, что каждый из мастеров, отправляясь в выполнении монументального задания от основ традиционного стиля, очень индивидуален и легко различим и здесь от других. Композиция И. М. Баканова разрабатывает тему «Хохломское производство». Она более традиционна по своему характеру и приемам, чем остальные, ближе к особенностям местного старого стиля. Каноничность, консерватизм этой композиции противоположны тем формам, которые характерны для бакановских исканий в росписях по лаку, фарфору, финифти. Повидимому, это—невольная дань старым стилистическим навыкам, когда-то приобретенным в области монументального искусства этим лучшим и старейшим исполнителем стенописи в круге современного зрелого поколения палехских мастеров.

И. В. Маркичев разрешил свой замысел—«Пахарь на пашне», исходя из переработки стиля ярославских фресок. На синем глубоком и спокойном фоне ультрамарина фронтально развернута в гамме контрастных основных и дополнительных цветов простая композиция, в медлительном движении ее ритмов уравновешенная спокойствием форм, замыкающих это движение слева. Синее служит цветовым камертоном, очень усиливаясь между двумя концовками слева и справа, желтыми в фоне.

Д. Н. Буторин выполнил триптих. В центральной части отлично вкомпонованная «пряха», с плавным движением гибких, закругленных линий фигуры, с мотивами цветов, удачно введенных как декоративно-орнаментальный замысел. Сдержанная гамма красок отлично разнообразится в своих оттенках на теплом коричневом фоне. Боковые композиции триптиха разрабатывают мотивы кустарного труда: правая—набоечного дела, левая—палехского лакового производства. Ковровые концовки слева и справа, как и в панно Маркичева, замыкают композицию как целое. В фоне их хорошо использован, как цвет, серый естественный тон полотна.

Буторин идет еще дальше по пути освобождения от традиционной скованности формы, по пути преодоления ее спокойствия движением образа и ритма.

Эта тенденция находит свое самое яркое выражение в композиции И. И. Голикова «Хоровод» (рис. 50). Голиков в этом опыте больше других мастеров смог преодолеть традицию, не порывая, однако, с нею, исходя в своих самых резких сдвигах из ее органических основ. Тема развертывается в ритмах бурного движения переплетающихся, крутящихся тел. В центре танцующая фигура. Вокруг нее сплелась гирлянда хоровода. Его пространственный круг отлично связан с изобразительной плоскостью. Композиция замкнута и уравновешена с большим мастерством и чувством меры. Поиски выразительности формы, жеста, напряженности и остроты движения и здесь, как в лаках,—характерные признаки темперамента мастера и строя его образов, прорвавшиеся несколько запоздалой, но буйной волной в застывший чинный мир традиционных образов. Темносиний фон голиковского панно мерцает лиловатыми оттенками. Достигается это впечатление смелым живописным приемом: штриховкой красным тоном по синему. Гамма красок блеклая, изысканно пониженная в тоне, оживленная сдержанным блеском золота и серебра. Эти созвучия красок, прекрасные в своей утонченной гармонии, не выражают, однако, смысла образа. В них нет силы, напряженности цвета, которые могли бы соответствовать буйному и увлекающему ритму всего линейного построения. Объяснение такому явлению, быть может, приходится искать во влиянии на позднюю предреволюционную стенопись Палеха,—особенно на его «подстаринный» стиль,—цветовых вкусов эпохи модерн с ее приглушенной, линялой гаммой, с ее эстетским изломом в понимании формы. Неизжитые отзвуки такого влияния чувствуются и здесь, в композиции наиболее искушенного, гибкого и впечатлительного из палехских мастеров. Это, несомненно, недостаток. Это непреодоленная тень прошлого, диссонансом входящая в современное жизнеощущение.

В 1930 году на выставке палехского искусства, организованной Западной торговой палатой в Москве, появляется ряд полустанковых, полудекоративных композиций на полотне. Они не только подтверждают, но и продолжают искания палехских мастеров в этом направлении, являясь формой переходной между миниатюрой и монументальной живописью. В большинстве из них преобладает тщательная и тонкая манера, с применением плавей и отделкой твореным золотом. По характеру они отражают всю сложность направлений и их оттенков в современном стиле Палеха. Традиционно, в непо-

50. Голиков, И. И. «*Хоровод*». Панно. Кустарный музей в Москве.

движном симметрическом равновесии скомпонована «Казнь Пугачева» А. И. Ватагина, холодная и несколько разбельная по цвету, графически-узорная. В общем ее стиле очень много от подлинного народного примитива. «Праздник урожая» Н. М. Зиновьева—интересный и многообещающий сдвиг в сторону реализма изображением пейзажа, животных, в особенности овощей на переднем плане. Он повторен позднее — и более удачно — в композиции на шкатулке. Большой скачок вперед сделал А. В. Дыдыкин своим очень крепко и по-новому выполненным панно «Ратмир» на слова Пушкина из поэмы «Руслан и Людмила»:

И юный хан уж под стеною;
Его встречают у ворот
Девицы красною толпою.

Здесь впервые и очень положительно отразились в стиле мастера влияния старого Палеха и увлечения Ярославлем. Можно предполагать, что какую-то долю воздействия оказало и искусство Востока,— в первую очередь персидская миниатюра. Колорит очень богат, но сдержан, построен на контрасте темносинего неба и охряных горок. Хроматической восточной гаммой даны пятна костюмов. Все пышно орнаментально: краски, линии, общие ритмы композиции. Рисунок очень легок, уверен и выразителен. В общем впечатлении преобладает движение быстрое и затейливое, как восточный узор или мелодия. Ясно, что последующее развитие мастера, после такой удачи, от этого поворотного пункта получает новое, более верное направление. Оно отразилось прежде всего на его миниатюрной живописи. Стоит сравнить это панно, находящееся ныне в Московском кустарном музее, с миниатюрой, чтобы легко понять значение и размер сдвига. Отсюда развернулся тот индивидуальный дыдыкинский стиль, о котором мы говорили выше.

На выставке «Искусство Палеха» 1932 года мы видели ряд новых произведений палехских мастеров такого же характера. Большинство из них—меньшего размера, чем опыты первых лет. Разработаны они в манере, более близкой к манере палехской миниатюры. Есть какая-то нерешительность в исканиях, отказ от поисков монументального стиля. Появляется изысканная, многодельная станковость. То же нужно сказать и о двух панно, выполненных в 1933 году для выставки к пятнадцатилетию РККА. Все эти полотна не дают ничего нового и в общем хуже миниатюр. Исключение представляло большое полотно И. М. Баканова «Железный поток», с красивым «гобеленовым» колоритом и сложной, крепко построенной композицией (рис. 51).

Оно подлинно декоративно и является хорошей подготовкой к подлинной стенописи. Следует, однако, сказать, что весь характер бакановского образа по существу крайне далек от подлинного смысла «Железного потока», пронизанного суровым пафосом борьбы, почти нечеловечески мучительной, от его жесткой живописи, от его металлического звука.

Монументальные опыты современного Палеха с новым содержанием и поисками новых форм, новых выразительных средств еще очень молоды. Это лишь первые эскизные пробы клеевыми красками на полотне. Это еще не фрески, не подлинная стенная живопись, а полустанковые и станковые опыты. Но они ставят острее, чем вся прочая художественная продукция Палеха, очень важный принципиальный и практический вопрос. Нужно ли для такой живописи предоставить Палеху стены? включить его мастеров в кадры художников для декоративного оформления нашего строительства?

Палех и его современное дело, его социальная ценность, его судьба вызвали острую полемику на диспутах и в печати. Отрицательная оценка опирается на анализ палехского искусства как эпигонского и стилизаторского, на признание его реакционным проявлением форм феодального искусства. Оно не нужно как искусство, питающееся традициями аристократического стиля, пользующееся уже потерявшими живой смысл элементами крестьянской художественной культуры. Оно в лучшем случае—лишь прекрасный закат, реконструкция ископаемых форм, которые были уже давно изжиты. Больше того—Палех вреден, как очаг искусства не только чуждого, но и враждебного. То, что палехское искусство нравится, это только доказательство «хвостизма» художественных вкусов известной части нашего общества, главным образом интеллигенции. Колоссальный успех Палеха за границей—доказательство также отрицательное, —свидетельство «буржуазности» его художественного лица. Так можно обобщить основные положения критики со стороны теоретиков, объявляющих войну всякому традиционализму.

Вряд ли нужно много доказывать неверность и вредность такого «левого загиба» в толковании главных задач нашего современного искусства. Вредное должно преодолеваться не огульным отрицанием, механическим отсечением всего прошлого, но диалектическим преодолением социальных ядов в культурном наследии, выработанных в предшествовавшие эпохи господствовавшими классами. В процессе такой культурной переработки прошлого давно замечен закон использования не того, что оказывается более близким по времени, а того, что порождено однотипной социальной обусловленностью.

51. Баканов, И. М. «*Железный поток*» Сюжет из повести с тем же названием А. Серафимовича. Панно. 1931.

Ближайшее прошлое оказывается более вредным и враждебным. Так, Возрождение обратилось не к готике, а к античности. Рабочий класс может многое взять не от упадочной художественной культуры современного Запада, а из художественного наследия тех классов, которые на заре своего развития создавали бодрое и сильное искусство. Хорошо известно указание Маркса на колоссальное воспитательное значение, на непревзойденность античного искусства для культуры рабочего класса и будущего человечества. Искусство эпохи первого расцвета буржуазии по всей линии социологических параллелей окажется нашей советской современности ближе, чем искусство ее заката. Рядом с ним не менее ценные элементы дает стиль расцвета аристократического искусства, с его высоким строем образов, их обобщенной глубиной и монументальными формами. Это объясняет то положительное, что заложено традицией в новом искусстве Палеха в его нормальном, здоровом развитии, в его возможной роли для развития культуры советской. Но это же требует от Палеха упорной борьбы с ядами своего прошлого,—с тем, что уже отмерло и сковывает его творческую волю, его поиски нового содержания, новой выразительности, новых художественных форм. Вся сила Палеха, все его положительное в том же, чем обусловлено и его отрицательное. Это—сила традиции. Это—власть сложившихся, веками проверенных канонов, выкованных длительным развитием форм, изобразительных и технических приемов. Только благодаря трехсотлетней традиции, уходящей, в свою очередь, к истокам более древним, к началам византийской и эллинистической культуры, русская провинциальная школа крестьян-живописцев, не отмеченных какой-либо исключительной одаренностью, совершила за годы революции крутой и блестящий путь. Она создала новый стиль, обостренный и индивидуальный в творчестве каждого из своих представителей. Она овладевает новыми материалами, новой техникой, ставит и решает все более уверенно широкие задачи в области не только художественной промышленности, но и монументального искусства. Наконец, провинциальное искусство этой школы, этого последнего гнезда иконописцев оказалось качественно очень высокого уровня, получило быстрое и безусловное мировое признание.

Но в развитии нового стиля Палех должен был снять с своего искусства, как видели мы выше, пласты поздних наслоений, мещанских искажений, вернуться к исходному пункту—зрелой и самостоятельной эпохе расцвета и от нее начать новый путь. Этот путь требовал преодоления старых форм, обмирщения стиля, ухода от стилизации, как внешнего подражания омертвевшим формам, не обоснованным новым современным мироощущением. В границах новой

концепции ритмическое строение образа, его решительная переработка из материала первичного впечатления и подчинение задачам выразительности, повидимому, будут главными признаками нового палехского искусства. Это путь, быть может, очень сходный с тем, который совершило искусство Возрождения, освобождаясь от традиций средневековья. И не случайно то, что в современных своих исканиях Палех так пристально и больше всего изучает мастеров этой эпохи, любит их, подражает им, перерабатывая силой своей традиции. Он идет по следам Возрождения глубже—к античным образцам, раскрывая их живую красоту под застывшими формами Византии, а в круге русской традиции вновь обращается к верхневолжским школам с их реалистическими светскими тенденциями и борьбой против каноничности форм позднего московского стиля.

ЧАСТЬ III

НОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО

ГЛАВА I

ИСТОРИЯ АРТЕЛИ

В начале революции около тридцати мастеров-иконописцев объединились в особую артель по росписи деревянных изделий. Артель собрала примерно только девятую часть мастеров, занятых в иконописном производстве до революции. Тем не менее она была довольно громоздка количественно и пестра качественно для искания новых путей. В нее входили и высококвалифицированные мастера и ремесленники довольно низкого уровня. Характер изделий и приемы выполнения явно снижали старое мастерство. Его применение было неправильным и жалким. Палешане расписывали «матрешки», ложки, декоративную деревянную посуду, деревянные дешевые коробки. Стиль росписей был неустойчивым и случайным: от копирования лубка и крестьянской живописи до альбомного орнамента всех стран, времен, народов, от декоративно-плоскостного решения до натуралистической картинки. Иногда такие росписи отличались известным вкусом, чаще были очень неудачны, крайне чужды местной прекрасной традиции. Дешевка расценок, отсюда—погоня за количеством, неизбежная небрежность выполнения, развращающее действие чуждых, нередко безвкусных образцов,—все это грозило делу

быстрым и бесславным вымиранием. Положительная роль артели сводилась к собиранию распыленных сил иконописцев и к материальной поддержке их в самую трудную пору революции. Большую роль в этом деле сыграл Владимирский союз кустарных артелей, а в нем два человека, наладившие снабжение артели деревянным «бельем», сбыт изделий и оплату труда,—Ф. Ю. Жоховский и А. В. Салапин, уроженец Палеха. В артельных делах на месте принимал участие и личной работой и отчасти руководством художник А. М. Корин. То, что Палех давал в этом типе своих изделий, не имело широкого сбыта, не привлекало серьезного внимания, не выходило за уровень ремесленности. Нечто сходное попытались поставлять в тот же союз Мстера и Холуй. Только там качество изделий было еще хуже.

Мои давние связи с районом, знание местных традиций и стиля давали возможность довольно решительного и определенного воздействия на направление нового палехского дела. Мне представлялось необходимым повести опыты такой росписи деревянных изделий, которая стилистически обусловлена была бы образцами старого палехского письма XVIII века,—в особенности стилем знаменитых «акафистов» палехской церкви [1]. Эти пожелания и настойчивые советы нашли ответный отклик в некоторых мастерах, встретили горячую поддержку Жоховского и Салапина. На художественно-промышленную выставку ГАХН в 1923 году кроме обычных изделий артели было представлено несколько деревянных вещей с росписями в иконописном характере: большая шкатулка и тарелка с сюжетами из русских песен—работа И. В. Маркичева, круглая коробка в форме боченка с темой «пастушка» на крышке—работа А. В. Котухина. В этих работах было еще очень много недостатков: засоренность стиля поздними безвкусными наслоениями; неудача с орнаментацией, тяжелой и не связанной с характером росписей; наконец, дешевка и плохое качество деревянного полуфабриката, получаемого Палехом со стороны; невозможность утилитарного использования вещей. Это была еще необработанная, сырая руда. Но это были и первые ласточки новой весны для палехского дела. Они получили объективную оценку со стороны экспертизы выставки: диплом второй степени с указанием художественных и технических ошибок, которые желательно было бы устранить. Нужно было произвести своеобразную расчистку поздних упадочных стилистических наслоений, отыскать под ними живую форму, созданную местной традицией, вполне определившуюся к концу XVIII века, и от этой формы взять прививку для нового дела, повести его по новым путям внутреннего творческого развития. Это было нелегко. Потребовались большие творческие и организационные усилия.

Одновременно с палехскими опытами нечто аналогичное происходило в Москве. Палехские мастера А. А. Глазунов и И. И. Голиков в 1923 году также начали поиски применения иконописного мастерства в области художественной промышленности. После ряда колебаний остановились на папье-маше, как материале наиболее драгоценном и благородном. Лукутинская старая традиция, сохранявшаяся федоскинской артелью, к этому времени вырождалась в очень посредственное ремесло и копирование картинок реалистического типа—главным образом пейзажей и жанров 80—90-х годов прошлого века. Она рассчитана была на сбыт и внутри и за границей. Но художественно была в общем мало удовлетворительна.

Первые опыты Голикова были выполнены на донцах фотографических ванн из папье-маше. Один—мотив пейзажа, декоративного и пышного, с человеческими фигурами, переработанный из мотивов иллюстраций к библии Доре. Палех и здесь начинал от Адама. Другой—мотив пахаря,—самостоятельная композиция. Оба—работы И. И. Голикова. Материал—твореное золото и яичные краски.

С этими образцами Глазунов обратился в Московский кустарный музей. Там он нашел первую поддержку и материал. Для дальнейших росписей были музеем предоставлены полуфабрикаты папье-маше федоскинской артели. Особенно удачной пробой оказалась роспись И. Голикова с мотивом «Игра в шашки» на крышке четырехугольной коробки (рис. 21). Она по стилю ближе всего оказалась к старой палехской манере, композиционно очень складно была связана с формой вещи. Узорочность, тонкая и тщательная, сдержанный колорит удачно объединились с черной поверхностью папье-маше. Ясно было, что это—начало того, что нужно, что может иметь художественное будущее. Все эти вещи с подписью «А. А. Глазунов, Москва» были показаны на художественно-промышленной выставке ГАХН в 1923 году одновременно с первыми палехскими опытами. Глазунов получил диплом первой степени за лучшее решение декоративных и утилитарно-производственных задач. Выставленные экспонаты были приобретены Кустарным музеем.

В московской мастерской А. А. Глазунова началась напряженная работа в поисках новых путей к новому применению старой традиции. Эти поиски далеко не всегда были правильны и органичны. Помню неважные копии с Семирадского, жанровых картинок, даже с... Буше. Удачнее были пересказы японцев и персидских миниатюр. Попытки объединения живописного и иконного стилей давали иногда непереносимую безвкусицу. Но все это делалось с увлечением, подъемом. Все это заметно улучшалось и получало более верное направление. Кроме Голикова, у Глазунова стали работать И. П. Ва-

куров, еще позднее—А. В. Котухин. Глазунов по росписям работал мало [2]. Но он оказался прекрасным организатором дела: добывал материал, завязывал связи по сбыту. Художественным руководителем в полной мере он не был. Однако, его хорошая знаточеская осведомленность в древнерусском искусстве, ассортимент всяких пособий, начиная с хороших образцов палехских икон и кончая разнообразными иллюстрированными изданиями, повидимому помогали нередко мастерам в их поисках необходимого направления. В это время много было общих бесед московской группы со мной о дальнейших задачах всего опыта, о желательном стиле росписей и их связи с материалом, с утилитарными задачами. Много вечеров и творческой энергии было положено мною в зиму 1923 г. на художественное образование и воспитание этой группы. Интерес к возникающему делу, давние связи с районом помогли мне дать направление первым усилиям. Материальную поддержку покупкой изделий и предоставлением полуфабрикатов для росписи, а также художественными советами продолжал оказывать Кустарный музей. При его магазине началась первая продажа изделий.

Своеобразные лабораторные опыты в глазуновской мастерской привели к ряду открытий и изобретений. Роспись лаков, обычно по западной и лукутинской традиции, производится масляными красками. Глазуновской мастерской удалось добиться возможности пользоваться традиционными яичными красками. И этот прием оказался прочнее, богаче, чем обычный, восходя к аналогичным способам росписи персидских и японских лаков [3]. Слой живописи по желанию мог быть несравненно тоньше, чем в живописи маслом, а это имело огромное значение при лакировке и полировке. Самый процесс работы оказывался быстрее: темперная, яичная краска засыхает так же быстро, как акварель, с тем, однако, преимуществом, что она не растворяется, подобно акварели, после засыхания от наложения на нее новых слоев краски. Это дало возможность и для росписи под лак применить, кроме корпусного, кроющего письма, прием плавей—лессировок, значительно обогащающих цвет. Наконец, только живопись на яйце, допускающая, как акварель, применение тончайших иконописных кистей, давала возможность создавать изысканную миниатюрную роспись,—нередко в поле двух или четырех квадратных сантиметров. Удачно была применена роспись твореным золотом, после ряда мало пригодных опытов наложения золота или на ассисте [4], или на «гульфарбе» [5]. Найден был способ его полировки,—способ старинный иконописный—собачьим или телячьим зубом, сердоликом. Много неприятностей доставляла сначала лакировка и полировка. Приходилось отдавать расписанные вещи в федоскин-

скую артель или в мастерскую Вишнякова [6]. Там вещи нередко портились, лакировка и полировка были очень неудовлетворительны: отчасти потому, что оказывался слишком густ слой краски, и поэтому получались выпуклости и впадины на поверхности; отчасти от ненайденных пропорций густоты лака в отношении к темперному тесту росписи.

В первую очередь научились тонко писать, потом—лакировать и полировать свои вещи, а позднее проникли и в тайну изготовления папье-маше, довольно ревниво охраняемую и федоскинцами и другими мастерами. Помог в этом деле мастерам А. А. Суворов, привезенный как-то зимой 1923 года мною в глазуновскую мастерскую. Он провел беседу по технике лакового производства, показал образцы, характеризующие весь процесс изготовления папье-маше, дал ряд ценных практических указаний. Удалось ознакомиться с основными секретами этого производства и у кустарей федоскинской артели. Отлично овладел процессом изготовления папье-маше А. В. Котухин. Он и до сих пор руководит этим делом в Палехе. Ныне палехские полуфабрикаты уже не уступают по своему качеству федоскинским, а в последнее время даже превосходят их изяществом формы.

Пока шли опыты у Глазунова, Палех продолжал расписывать деревянные вещи и игрушки.

Летом 1923 года Палех получил первый заказ Кустарного музея и федоскинские полуфабрикаты для изготовления экспонатов к Всесоюзной сельскохозяйственной выставке [7]. Это было поворотным событием в судьбе Палеха. За роспись с большим подъемом принялись несколько лучших мастеров артели. Среди них были И. М. Баканов, И. Я. Маркичев, А. В. Котухин. Уже в этом опыте удалось совместными усилиями—подготовкой эскизов, тщательным их обсуждением, исправлением ошибок—добиться ряда композиционных и орнаментальных успехов. На выставке выполненные Палехом росписи без лакировки и полировки из опасения порчи кустарями были помещены в особой витрине, рядом с витриной вещей из мастерской Глазунова. Палех, как и Глазунов, получил на этот раз высшую награду. Ныне эти первые опыты Палеха—в Кустарном музее. Они еще безымянны, с обозначением лишь коллектива—«Палехская художественная артель». С лета 1923 года начинается и моя планомерная художественная работа с мастерами Палеха во время летних приездов туда: беседы с отдельными мастерами, совещания с коллективом,—обсуждение художественных достоинств и недостатков выполняемых вещей, теоретические указания о природе и законах орнаментально-декоративного искусства, о путях к новому стилю Палеха и его отдельных мастеров.

Ставка на высокое качество изделий была не по силам всей артели, засоренной средними и плохими мастерами. При таком ее составе путь от ремесла к искусству был бы неосуществим.

В 1924 году происходит реорганизация дела. Из артели выходят несколько лучших мастеров и образуют новую. К ним присоединяется И. И. Голиков и И. П. Вакуров. Они переселяются из Москвы на родину, в Палех. Существование первой артели по инерции продолжалось несколько времени, пока не произошло ее окончательное распадение.

Новое объединение приняло название: «Палехская артель древней живописи»[8], подчеркнув этим названием характер своего дела и основные устремления. Так были намечены искания новых художественных форм, основанные на старой традиции местного искусства, и приложение этих форм к запросам современной художественной промышленности.

Первоначально ядро артели состояло лишь из семи человек. Это были: И. М. Баканов, И. И. Голиков, А. И. Зубков, И. И. Зубков, А. В. Котухин, В. В. Котухин, И. В. Маркичев [9]. Постепенно, год от года оно обрастало новыми членами, принимаемыми с большой строгостью подбора из числа лучших мастеров района [10]. С 1924 года начинается подлинная история нового искусства Палеха. Предшествующие годы с начала революции были к ней лишь доисторической подготовкой, временем предварительных опытов.

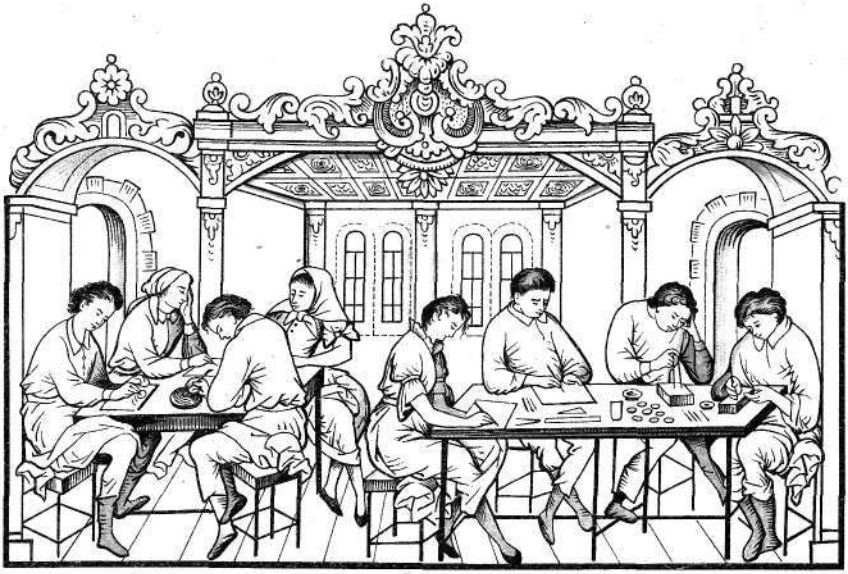
Новая артель твердо перешла только на росписи папье-маше, как материала наиболее прочного, изящного и ценного, отказавшись от деревянного «белья», столярного и токарного. Первоначально полуфабрикаты приходилось покупать или у федоскинской артели или у Вишнякова. Но быстро (как выше было сказано) Палеху удалось наладить собственное изготовление полуфабрикатов и таким образом сосредоточить все производство в своих руках, настойчиво и быстро улучшая качество изделий. Шаг за шагом усовершенствовались перенятые способы и секреты изготовления папье-маше, обработки его лаком, изобреталось многое вновь.

Насущной задачей новой артели был сбыт изделий. Сначала он был крайне необеспечен. Установилась связь с рядом учреждений, но она не оказывалась достаточно прочной, не давала полного материального обеспечения. Палехское дело в крайне неустойчивом положении балансировало между случайными заказами и таким же случайным сбытом.

Перелом наступил со времени контрактации палехской продукции Верхневолжским отделением Госторга [11]. Изделия Палеха стали экспортным товаром и быстро продавались с многочисленных за-

граничных выставок Госторга. При содействии Госторга с 1 января 1928 года было положено и начало ученичеству, подготовке смены. Лучшие мастера стали получать твердые ставки за инструктирование учеников, принимаемых на определенных условиях в артель. Так было обеспечено преемство мастерства и началась подготовка смены. Денежные обороты артели становились шире, а баланс устойчивее. Положение артели постепенно крепло за последние годы. Расширилось ученичество. К инструктированию-преподаванию привлекались новые мастера. Подготовка учеников стала принимать все более организованные формы. Мною по соглашению с артелью были составлены первые программы и учебный план особой мастерской-школы с трехгодичным обучением [12]. При помощи особых средств удалось устроить новое здание для общих мастерских, печь для сушки и обжига изделий. С весны 1929 года начались очень удачные опыты палехских мастеров с росписями по фарфору при лаборатории московского Музея керамики. В особых командировках прошли стаж пять лучших мастеров. Подготовлено устройство печей уже в Палехе для обжига росписей по фарфору и финифти. Опыты выполнения миниатюр на пергаменте дали отличные результаты. В это время сильно начинают расти к Палеху общественное внимание и помощь [13].

Можно надеяться, что в связи с новым положением Палеха, в связи с теми исключительными о нем заботами, которые проявляют в отношении к нему и государственные учреждения и советская общественность [14], Палех вступает в новый период своего существования с полной прочностью своего хозяйственного положения и широкими перспективами для своего искусства.



ГЛАВА II

УЧЕНИЧЕСТВО

Вопрос о настоящем и будущем Палеха решается не столько эволюцией старшего поколения мастеров, сколько правильной постановкой подготовки смены, целесообразной организацией системы ученичества. Старшее поколение—драгоценный запас, неизбежно медлительная в своем движении тяжело вооруженная фаланга. Его сдвиги—залог крепкой связи современности с прошлым. Перебросит смело мост в будущее только молодежь. Только новое молодое поколение сможет без надлома и излишнего груза в виде непреодоленных вкусов и навыков прошлого дать в полной мере удовлетворение вызревающим запросам современности. Отсюда острота педагогической задачи для Палеха. Отсюда резкость и непримиримость споров вокруг и этого вопроса. Большую помощь здесь окажет также историческое изложение.

Уничтожение иконописного промысла в начале революции, естественно, привело и к уничтожению существовавших перед революцией методов ученической подготовки. Их было два. Один—старый, традиционный, при производственных хозяйских мастерских. Другой—при учебно-иконописной мастерской Комитета попе-

чительства о русской иконописи,—метод новый, продиктованный сверху.

Первый метод обучения в течение столетий был привычным и обязательным для всего массива иконописцев. Мальчик, приведенный в мастерскую, передавался под наблюдение кому-либо из опытных мастеров-рисовальщиков. Это обычно были специалисты по доличному, композиторы иконы в целом. Сначала преподавался рисунок, своеобразные начатки графической грамоты. Единственным орудием в процессе рисования была кисть, как на дальнем Востоке—в практике художников Китая и Японии. Нужно было сначала научиться держать это орудие особым способом—в правой руке, между указательным и средним пальцами, при поддержке сбоку большим пальцем. В таком положении кисть принимала вертикальное и близкое к нему положение относительно листа бумаги или доски, на которые следовало наносить изображение. Поверхность, подлежащая обработке, как обычно в иконописном деле, клалась горизонтально. Научиться владеть кистью для свободного выполнения рисунка было не легко. От количества краски, взятой на кисть, от нажима концом кисти на поверхность бумаги или доски зависел характер наносимой линии: сила или слабость, тонкость или грубость, разрывность или плавное, непрерывное движение; от упражнения и навыка—степень удачи процесса, каллиграфичности результата. Уменье управлять кистью руки, выработка ее гибкости здесь имеют не меньшее значение, чем для скрипача, управляющего смычком.

В постепенной последовательности мальчик рисовал сначала конечности: «рукавички»—общее очертание руки с выделенным большим пальцем, «ручки», «ножки», «головки», наконец, общие контуры тела, внутренние контуры отдельных его форм, складок одежды. Еще позднее копировались целые, все более сложные композиции. Рисунки делались обычно с образцов, набросанных мастером-руководителем, а также с «прописей»—переводов. Это были кальки или копии наиболее совершенных старых композиций. В течение XIX века введено было рисование не только с иконописных образцов, но и с листов, дававших образцы академической школы рисования в его типичной последовательности, но в подчинении задачам иконописным. Каждый мотив прорисовывался учеником много раз. В таких упражнениях приобреталась постепенно нужная твердость руки и каллиграфическая точность формы. Но вместе с тем здесь клалась основа механической заученности приемов, стереотипности изображаемого. Эти упражнения в рисовании кистью при восьми, иногда десяти часах ежедневной работы продолжались год или два, — в зависимости от способности и успехов ученика.

Они создавали крепкую связь между зрительными восприятиями и моторной реакцией при воспроизведении зрительного образа. Для всей последующей системы обучения этот процесс имел основное значение. Это была выработка элементов композиционного каркаса.

К концу первого периода определялась и специальность ученика—будущего иконописца. Он готовился дальше или как личник—специалист по выполнению конечностей: голов, рук, ног и обнаженного тела, или как доличник—мастер общей композиции, одетых фигур и пейзажа. Будущий личник или доличник после элементарного курса рисования переходил к новым, уже цветовым задачам в порядке такой же тщательной тренировки по специальности. Он учился разрешать колористические задачи на основе твердо усвоенных в первые годы начал каллиграфии рисунка. Доличник учился покрывать фигуры и их околичности локальным цветом, моделировал затем внутриконтурные формы, выполнял тушевку, наносил пробелы. Личник проходил путь традиционного обучения способам выполнения ликов: усваивал технику вохренья, секреты тончайших плавей—прозрачных лессировок, приемы нанесения оживок—бликов света—резкими, короткими ударами кисти, разделки волос твердым гравюрным штрихом. Процесс обучения, постепенность усвоения приемов соответствовали описанному нами выше процессу выполнения иконы. Все это проделывалось в порядке тщательного копирования образцов, написанных мастерами-руководителями. Не ранее четвертого года ученики переходили от своих чисто учебных опытов к производственным задачам,—к выполнению икон, как товара. Учеба совмещалась с хозяйской эксплоатацией ученика, как производителя, все более отступая на задний план перед соображениями выгоды. Стаж ученичества продолжался лет шесть. Его окончание сопровождалось особым актом, который напоминал старинное испытание на мастера. Ученик писал «отходный образ», выполнение которого отличалось нарочитой тщательностью. В этой работе ученик показывал все свое искусство, все приобретенные им навыки мастерства. Качеством исполнения определялось даже будущее жалованье. Материалы для отходного образа давались хозяином, им оплачивалось и время исполнения. По окончании работы образ поступал в собственность ученика. С этого момента ученик становился самостоятельным мастером. Его работа у хозяина определялась особым договором и обычно оплачивалась фиксированным жалованьем. В зависимости от талантливости и уровня мастерства молодому иконописцу поручались задачи. Лучшие проходили и здесь путь все большего усложнения этих задач. Так получило свою художествен-

ную подготовку все старшее поколение мастеров современной палехской артели.

Общая установка школ Комитета попечительства о русской иконописи была выяснена выше, когда характеризовалась роль Комитета в истории Палеха предреволюционной поры. Здесь следует подчеркнуть как факт отрицательный параллельное существование в школах двух систем преподавания: традиционной, иконописной, проводимой руководителями-иконописцами, и академической, под руководством художника. Последняя система применялась в обучении рисованию. Рисовали с оригиналов-таблиц, с гипсов, немного с натуры. Добивались тщательности штриха, чистоты отделки. Обе системы не объединялись руководством. Они существовали рядом во всей непримиримости концепций, стилистических элементов и приемов. Так было предписано свыше. Главная причина такого предписания—опасения Комитета за целость канонов и традиций при вмешательстве в их область художника не-иконописца. Но и мастера-руководители не могли подчинить себе академическую грамоту, как это было в хозяйских мастерских. Предполагалось, что синтез получится в сознании ученика, раздираемом такими внутренними противоречиями. Положительными сторонами преподавания следует считать уничтожение деления будущих мастеров на доличников и личников, расширение их умственного кругозора преподаванием истории искусства, археологии, начатков истории костюма, быта, обстановки. По выходе из школы мастер был образованнее, чем его сверстник, обучавшийся в хозяйской мастерской, умел писать всю икону. Но техническая подготовка его была слабее. Препятствовал меньший срок обучения с разницей в два года. Обучение в мастерских тоже не было длиннее; но лишние два года уходили на производство в пользу хозяев, повышая квалификацию мастера. Главной причиной художественной и технической слабости молодежи из школ Комитета было воспитывавшееся последними раздвоение психики и отмеченная нами уже раньше задача подготовки не художника, а ремесленника. Несколько поколений молодых мастеров, воспитанных палехской школой Комитета, не создали самостоятельного направления иконописи и не образовали крепкой группы. Они оказались резервом, часть которого,—самая посредственная,—осталась неиспользованной по прямому назначению. Более талантливые ушли в художественные школы.

Интересен был опыт художника К. П. Степанова. Он организовал в Москве в начале 900-х годов учебную мастерскую—«иконописную палату»—при Донском монастыре. В руководстве мастерской близкое участие принимал и М. В. Нестеров.

При поездке в Палех Степанов набрал наиболее способных мальчиков в школе Комитета и продолжил под своим руководством их художественное образование в Москве. Основной идеей его педагогической системы было стремление вывести предреволюционный иконописный стиль из тупика окаменелых форм и приемов, дать ему толчок для дальнейшего развития. Главным средством для этого он считал итальянских художников до Рафаэля и их живопись. Мысль очень остроумная и близкая к тем тенденциям, которые обнаруживаются в современном художественном движении Палеха,— в силу аналогий, обусловленных этапами внутреннего развития. Копирование прерафаэлитов, а позднее—самостоятельная компоновка в их духе были реальной программой, стержнем обучения. Опыт не нашел дальнейшего развития и закончился без ярких результатов перед революцией [15].

Несколько лет спустя, после революции некоторые из окончивших школу Комитета были в различной последовательности впитаны и переработаны артелью.

Вопрос о расширении артели, об увеличении количества ее мастеров, забота о подготовке смены рано встали перед коллективом учредителей. Первый опыт привлечения к ученичеству был сделан в октябре 1926 года. На средства артели был принят в ученичество на испытание П. Д. Баженов, в свое время окончивший школу Комитета. Это был счастливый выбор. Ученик оказался талантливым и с недурной прежней подготовкой. Система обучения не была еще тогда выработана. Баженову предложили сначала копировать росписи лучших мастеров, а потом начать опыты самостоятельной компоновки. Через год Баженов был принят членом артели и быстро развернулся как художник, вырабатывая свой индивидуальный стиль и манеру.

Артель на свои скудные средства не могла расширять ученичества. Но подоспела государственная помощь. Верхневолжское отделение Госторга в Нижнем Новгороде с начала 1928 года дало средства на оплату преподавания и содержания шести учеников. Преподавателями выбраны были артелью шесть лучших мастеров [16]. Среди принятых учеников были трое взрослых, учившихся раньше в школе Комитета, и трое подростков, совсем не обучавшихся искусству. В ноябре 1928 года были даны дополнительно средства на содержание еще шести преподавателей и шести учеников. Меры Госторга дали экономическую базу для планового и систематического улучшения не только ученичества, но и всего дела. Двенадцать лучших мастеров были переведены на прочный, фиксированный, хоть и небольшой очень заработок. Дан был прожиточный минимум, который вместе с сдельной платой за выработку продукции открывал возможность

работать творчески и тщательно. Оплата учеников повернула внимание населения к артели [17]. Эту меру в свое время не догадался провести Комитет попечительства о русской иконописи в своих школах. Можно было принимать со строгим отбором особо одаренных из массива населения, где изобразительные способности и навыки в течение веков стали наследственными. В 1929 году трое взрослых учеников были приняты в артель. На их место взяли трех подростков. Таким образом, ученический состав стал единообразным по возрасту и по полному отсутствию предварительной художественной подготовки. Перед артелью теперь стали вплотную и очень серьезно вопросы плана, программы и методов обучения. Коллектив и здесь самостоятельно справился с главными задачами. В полной мере был использован преподавательский опыт И. М. Баканова, отличного педагога по натуре, руководившего классом иконописи в школе Комитета с 1914 по 1918 год. В основу была положена традиционная система, видоизмененная и приспособленная к новым задачам. В разработанном плане обучения первая задача—преподавание рисования. Главное пособие первоначального курса рисования—листы с классическими образцами пропорций человеческого тела, его анатомического строения, обнаженной и одетой человеческой фигуры в различных положениях, с различным движением. Вместе с этим выполняются по «прорисям» рисунки с лучших форм и композиций иконописного искусства для изучения характера традиционного стиля. Материал прорисей является подсобным. Дальше—копирование сложных композиций мастеров итальянского Возрождения, изучение и копирование лучших иконных образцов местного стиля эпохи его расцвета, наконец,—композиционных мотивов учителей на их лаковых изделиях. Рисуют сначала легко карандашом, потом кистью в один и два тона,—сажей и киноварью,—для обозначения светотени. Копируют сначала в масштабах оригинала, затем с уменьшением и увеличением на глаз по заданию. Я видел много таких рисунков, наблюдал самый процесс работы учеников в различных его этапах. Результаты замечательны. Вырабатывается безукоризненное уменье остро схватывать зрительную форму и произвольно изменять масштабы любой сложной композиции, точно оставляя соотношения ее форм. Для декоративного искусства такое овладение плоскостью и ее пространством является одним из основных условий композиционного успеха. Мы отлично знаем, как это трудно делать современному художнику, воспитанному на этюде и импрессионистской анархии; как это нелегко было и для старых мастеров, применявших прием сетки для переноса эскиза на большое полотно.

После такой тренировки примерно в течение года вооруженный графическими навыками ученик приступает к живописи. Его учат обращению с яичными красками, с их действием на различные материалы и цвет грунта, учат их приготовлять, пользоваться ими во всей сложности и утонченности традиционных приемов. Все это происходит в процессе копирования усложняющихся живописных композиций лучших мастеров, обычно с готовых вещей. Сначала копируют на загрунтованной фанере, картоне, затем переходят к копиям на папье-маше. Получается таким способом второй копийный сорт палехской продукции. Но и он качественно достаточно высок, чтобы спрос превышал предложение.

Третий период обучения—работа над собственными рисуночными и живописными опытами композиции, длительная проверка приобретенных технических навыков, упражнение творческого воображения, способностей. Эскизы критикуются руководителем, исправляются, перестраиваются. Те из них, которые окажутся достаточно крепкими и удачными по мнению комиссии, наблюдающей за качеством продукции, переводятся на материал. Это первые опыты самостоятельной работы. Признание их удовлетворительными—условие перевода ученика на положение самостоятельного мастера—члена коллектива.

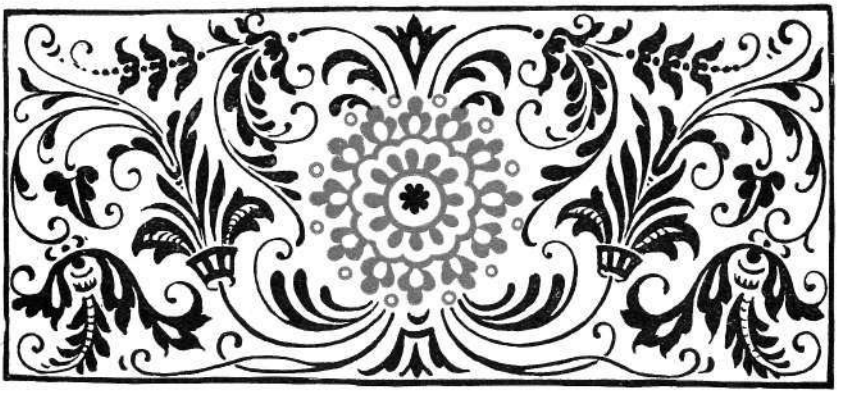
Выполнение плана и программы преподавания в целом проводится твердо и единообразно. Но вся методика построена на принципе индивидуального преподавания. Каждый руководитель имел до сих пор по одному ученику, за работой которого он следил, за успехи которого он отвечал перед коллективом. Ученик всегда рядом с учителем, под непосредственным его наблюдением. Не только учитель в любой момент может обратить свое внимание на работу ученика, но и ученик постоянно может изучать работу своего руководителя, непосредственно видя процесс производства. Таким методом обеспечена предельная полнота воздействия учителя на ученика, максимум приобретений для последнего. Преимуществом метода, наверно, объясняется быстрота обучения и явно положительные его следствия в области копирования и подражания чуждому стилю. Индивидуальное обучение, конечно, налагает более или менее значительный отпечаток личности и творческих свойств мастера на опыты ученика. Нередко заимствуется очень много. Ученик скрывается в тени стиля учителя. Однако ученик в дальнейшем обучении, особенно в процессе копирования, знакомится со стилем и других мастеров. Потом он может выбрать из всего своего опыта то, что наиболее соответствует его индивидуальности. Указания на то, что таким методом нельзя наладить массовую подготовку в убыстренных темпах,

неубедительны. Им можно противопоставить фразу Ленина: «Лучше меньше, да лучше». Дешевка скороспелой подготовки особенно вредна в палехском деле. Она — верное средство расшатать это дело и пустить под крутой уклон его качество.

Так продолжалось обучение смены в Палехе до 1930 года. Этот год—эпоха крупного перелома в палехском деле. Происходит его расширение в ряде направлений. Вводятся новые материалы, а с ними и новая техника. Ставятся вновь монументальные задачи. В Палехе проектируется устройство печей для обжига фарфора и финифти. Необходимо расширение программ и более точная разработка методов подготовки молодежи. Происходит пересмотр их в печати и на особых совещаниях. В согласии с коллективом мастеров выработаны основные положения реорганизации учебного дела[18]. Они утверждают неоспоримо ценное и целесообразное, вносят изменения и расширения программы. Принципиальная установка признана правильной и особенно ценным в ней—метод индивидуального обучения, оправданный учебными и производственными результатами. Система художественных задач, их порядок тоже оправдали себя, хотя и требуют серьезных поправок, главным образом в практике преподавания и строгой реализации программных требований. Необходимо введение рисования с натуры, последующая тренировка зрительной памяти путем воспроизведения виденной формы наизусть, использование воспринятых и усвоенных зрительно с натуры форм в свободную композицию, линейную и цветовую. Необходимы с первого же года обучения упражнения в цвете рядом с рисунком. Но в особенности следует обратить внимание, с одной стороны, на выработку в учениках реалистического мировосприятия, с другой—на усиление и расширение в них творческих исканий, творческой свободы, на борьбу с смиренным копированием образцов, далеко даже не всегда первоклассных. Задачи выработки реалистического, но строго обобщенного рисунка, задачи его связи с самым ценным в традиционных приемах,—наконец, задачи самостоятельной композиции и в рисунке и в цвете должны быть выдвинуты с первого же года обучения молодняка. Иначе ему грозит участь вырождения в ремесленное копирование и стилизаторскую подражательность. Для преодоления отрицательных сторон в первоначальной организации обучения учеников новые программы развертывают все необходимые возможности не только по линии творческих заданий, но и в направлении расширения умственного кругозора молодежи. Так учебный план очень расширяется рядом новых общеобразовательных дисциплин: истории искусств на основе социологического изучения явлений культуры и быта, анатомии, учения о цветах, технологии материалов, поли-

тического воспитания. Очень расширяется преподавание производственных процессов на материалах папье-маше, фарфора, эмали, монументального искусства. Все учебное дело должно быть в руках коллектива мастеров, под контролем органов, ведающих профессиональным образованием. Курс обучения—трехгодичный, с последующим производственным годичным стажем при артельной мастерской.

Только эта система для развития палехского искусства может быть признана наиболее целесообразной. Всякая иная система, применяемая в современных художественных школах, окажется—не говоря уже о крайней спорности и неясности принципов и методов—крайне чуждой, а потому и крайне вредной для Палеха и судьбы его дела.



ГЛАВА III

НОВЫЕ ВИДЫ ПРОИЗВОДСТВА

ЛАКИ

Родина лакового производства—дальний Восток. Большого совершенства оно достигло в Японии, начинаясь в глубокой древности и проходя кривую качественного развития до наших дней. Японцы добились того, что этот материал стал подлинно драгоценным по своим художественным свойствам. Японский лак—особый род древесной смолы [19], ядовитой и собираемой с большими предосторожностями. Процессы производственного использования добытого лака очень сложны и разнообразны. Конструктивный остов предмета, который предположено обработать лаком, делается обычно из дерева. Его пластины обычно очень тонки. Однако японцы исстари употребляли и папье-маше как материал. Склеенная из папье-маше или деревянная коробка грунтуется сначала особым составом из клея и каменного порошка, потом слоем обмазки из пережженой глины, размешанной на сыром лаке с водой. Иногда употребляется особое полотно, которое наклеивается без складок на поверхность вещи. Потом вещь просушивается, протирается пемзой для выравнивания поверхности. Первый этап подготовки считается законченным. На-

ступает второй—лакировка. Покрывается вещь первым слоем лака. По просушивании она полируется смолой, смешанной с очень тонким порошком точильного камня. После этого кистью прокладывается красочный тон вещи: тушью, киноварью, гумми-гутом,—в зависимости от желаемого цвета, и вновь вещь несколько раз покрывается лаком и полируется угольным порошком, разведенным на воде. Для получения металлического цвета поверхности берется в порошке металл любого тона, смешивается с лаком, и этим составом покрывают поверхность вещи. Так получаются замечательные оттенки золота желтого, красного или зеленого, серебра, бронзы, олова, свинца, железа. Окись железа дает замечательный красный тон. Колористические и фактурные результаты усложняются от применения самых неожиданных комбинаций материалов. Сюда следует отнести прием инкрустации из перламутра, слоновой кости, черепахи, металлов. Древний эффект—расплавливание в лаке золотого песку. Полученная таким способом лаковая масса (авантюрин) мерцает мириадами золотых пылинок, фосфоресцирующих волнами света.

После каждой операции лакировки вещь медленно, в течение многих недель и месяцев, просушивается в закрытом, темном, не слишком сухом месте. Для окончательной обработки поверхности вещь покрывается слоем лака (Ioshino) высшего качества, очень прозрачным; вновь просушивается очень долго, нередко много месяцев, и только тогда, когда лак достаточно будет признан затвердевшим, она полируется окончательно. В таком виде вещь может быть выпущена без живописи и иных украшений, сверкая и изумляя неподражаемым качеством поверхности. На такой поверхности исполняются и рисунки, гладкие и рельефные.

Прочность старых японских лаков при всей их видимой хрупкости изумительна. Испытание на время делает их лишь крепче и красивее. Для воды они непроницаемы. Все это зависит не только от качества материала, но больше всего от длительности и условий выработки. Тщательность работы старых мастеров обвеяна легендами. Продолжительность ее исчисляется иногда долгими годами и объяснима лишь условиями феодального и полуфеодального строя. Известно замечательное испытание качеств японских старых и новых лаков. Партия лаков в 1874 году была отправлена из Японии в Европу на пароходе. Он утонул, и вещи пробыли несколько месяцев в море. Когда их удалось извлечь из воды, старые лаки оказались неповрежденными, а новые были разрушены действием воды и солей.

На ближнем Востоке очагом лакового дела была Персия. Персидские лаки очень отличаются от японских и в процессе изготовления полуфабриката и в последующей его окончательной обработке.

Вместо дерева в Персии употреблялся исстари материал папье-маше. Для его изготовления персидские мастера пользовались тонкой бумагой, а в XIX веке даже газетной бумагой. Так, мне удалось установить, что масса папье-маше одного «калемдана» (пенала) начала XIX века состоит из тонких газетных листов, повидимому с английским текстом.

Последовательные операции работ таковы.

Тонкая бумага навертывается на деревянную форму-колодку, наклеивается со второго листа особым клеем на воде—«чириш». Этим клеем пользуются в своем производстве и персидские сапожники. Наклеенную массу не прессуют, а сушат, не снимая с формы-колодки, на солнце день-два. После этого массу разрезают в связи с назначением полуфабриката и снимают с колодки. Изготовляемый таким способом полуфабрикат не отличается большой прочностью и, конечно, не может подвергаться столярной или токарной обработке. Грунтуют столярным бараньим клеем, примешивая в него мел или белила. Очистка грунта раньше производилась особым камнем,—за последнее время наждачной бумагой. Дальше следует роспись. Старые лаки расписывались красками, изготовленными на яичном желтке. Повидимому, этот древний способ через Византию проник и к нам и в Персию. Способы живописной обработки формы не были так каноничны и традиционны, как в иконописи. Существовало и корпусное и лессировочное письмо. Последнее применялось шире, давая ряд тонких оттенков на белом грунте заготовки без опасения «промокания» цвета на черном, позволяя получать более ровную поверхность под лак. Однако персидские миниатюристы не избегли живописного рельефа, образуемого густым, высоким слоем красок. Следует отметить, что живопись персидских лаков не очень прочно соединялась с грунтом, плохо скреплялась и последующим слоем лака. Обычны выщербины, выпадения кусков красочного слоя вместе с лаком, обнажающие площади грунта. Современные лаки расписываются частью красками на клею гуммиарабике или столярном. После росписи наносится кистью золотой орнамент. Золото употребляется твореное, как и палешанами, но приготовляется на меду и клею. После росписи золото не полируется и остается матовым, с слабым блеском. Лакировка выполняется особым лаком, главной составной частью которого является сандарак (Rohan Sandaruss). Лак приготовляется кустарным способом. Процесс его приготовления длителен. Секреты его не вполне ясны. Расписанная и украшенная орнаментом вещь покрывается несколько раз лаком и сушится несколько дней (от двух до трех) под солнцем. При неудовлетворительности результата процесс лакировки повто-

ряется еще раз. Лакированная просушенная поверхность не полируется. От времени на этой поверхности появляется сеть мелких и глубоких трещин, переходящих нередко в красочное тесто и создающих в нем более или менее глубокие разрывы массы. Трещины и вообще плохое состояние лаковой поверхности являются главными причинами разрушения персидской лаковой живописи. Сильно и потемнение лака от действия времени.

По сравнению с лаками старыми японскими и европейскими лаки персидские не отличаются прочностью и не обладают характерной для первых безукоризненной блестящей поверхностью. Их обработка не дает ничего нового и поучительного для современного развития этого производства.

Лаковые изделия японские и китайские в Европе стали появляться с XVI века. Можно думать, что в это время или несколько позднее Европа познакомилась и с лаками персидскими. Конструктивным материалом служило сначала дерево и отчасти металл. Папье-маше, известное с XVI века и применявшееся сначала только для целей декорационных, стало с XVIII века материалом для лаковых табакерок. Известными в это время во Франции становятся изделия братьев Martin, в Англии—шотландские лаки. В Германии, в Брауншвейге появляется в середине XVIII века фирма Штобвассера. Из Брауншвейга лаковое дело было перенесено в Россию. В 1795 году купец Коробов вывез несколько брауншвейгских мастеров и открыл под Москвой, в с. Демидове, фабрику лаковых изделий. В первой четверти XIX века предприятие перешло к зятю Коробова, П. В. Лукутину, который дал ему широкий коммерческий размах и художественный своеобразный характер. В это время растущий спрос на лаки в России вызывает к существованию ряд фирм. Под Москвой затевают дело Ф. Н. и М. П. Вишняковы, в Москве — А. И. Аустен, в Петербурге появляются фирмы немцев: М. Бооле, Волленшнейдера, Пейтца. Лаковое, главным образом подносное, дело начинается в Сибири, на Урале, в Слободском близ Вятки. Руководящую роль в этом производстве играла лукутинская мастерская, отличавшаяся художественным качеством и совершенством обработки изделий. Она просуществовала до 900-х годов. В 1910 году дело переходит в руки коллектива лукутинских мастеров и продолжается доныне, как производство федоскинской артели.

Лаки для Палеха были делом совсем новым. В обработке полуфабрикатов усвоена в основном лукутинская традиция так, как она существует ныне у федоскинских мастеров. В росписи по лаку Палех проделал большой самостоятельный опыт и добился прочных, блестящих успехов.

Процесс изготовления и обработки полуфабрикатов в Палехе состоит из ряда сложных операций.

Материалом служит картон—обычно так называемый финляндский. Из листов картона *вырезаются* формы нужного размера или в виде пластин или в виде лент. После этого листы картона *склеиваются* клейстером или из пшеничной или из так называемой пеклеванной муки. Количество склеиваемых листов колеблется между тремя и тридцатью,—в зависимости от желаемой толщины папье-маше. Пластины картона наклеиваются одна на другую на столе или горизонтально положенной доске. Боковые стороны коробок, футляров клеятся путем навертывания ленты за лентой на деревянную форму—болванку. Процесс склеивания довольно медлителен. Так, например, на склеивание шкатулки в 13×13 см. тратится примерно от полутора до двух часов.

Следующая операция—*прессование*. Для прессования таблеток Палех употреблял сначала обыкновенный копировальный пресс, позволявший выделывать пластину только небольших размеров. Боковые стороны коробок, створки портсигаров, очешников прессовались в особых формах-зажимах местного кустарного изготовления. Прессование производилось старинным ручным способом. Ныне уже местным специалистом сконструирован отличный механический пресс, позволяющий ставить более сложные задачи по изготовлению полуфабрикатов. Спрессованные полуфабрикаты *просушиваются* в сухом, темном помещении, вне печи, приблизительно от трех до пятнадцати дней, до последнего просыхания. После просушки их кладут в чан с подогретым льняным маслом и здесь держат около суток. Масло *пропитывает* массу папье-маше. Дальше—главный закрепляющий процесс—*сушка* в *печи*, в закупоренной и обмазанной глиной железной коробке, в течение трех-четырех суток, в температуре самой высокой, пригодной для выпечки хлеба. Изготовленный таким способом полуфабрикат приобретает прочность самых крепких пород дерева и направляется к столяру для *токарно-столярной* обработки: распиливания, стругания рубанком, выделки формы на токарном станке, сглаживания поверхности рашпилем, лопатками из песку. Столяр же выделывает шарниры и замки. Столярно-токарная обработка папье-маше представляла бы для Палеха огромные трудности, если бы в артели не оказался исключительно талантливый мастер, совмещающий в себе и деревообделочника и металлиста, И. С. Бабанов.

От столяра полуфабрикат поступает в предварительную обработку под живопись. Если замечаются неровности, пузыри или выбоины на поверхности заготовленной столяром вещи, то они удаляются

ножем и поверхность выравнивается «шкуркой»—наждачной бумагой. Дальше грунтуют «филесским грунтом»—особой разновидностью красной глины. Ее удалось отыскать в пластах берегов речки Палешки. Глина толчется в ступе, растирается вместе с сажей и вареным маслом (олифой) на камне, как масляная краска. Грунт наносится до трех раз. Впервые — щетинной кистью. Просушка в течение ночи в печи. Второй раз грунтуют кистью и шпахтелем. Просушка еще длительнее—часов тридцать пять. Грунтовка по третьему разу производится так же, как вторая. Такая же просушка, иногда в течение ночи. Слой грунта наносится очень тонко. Этот процесс соответствует «залевкашенью» иконы.

Следующая операция—*очистка* загрунтованной поверхности куском пемзы с водой, иногда—бруском, если крепко пересушено. Внутри коробок очистка острым краем черепка.

При очистке бывают повреждения—выбоины, «выщербины», обнаруживаются отставания грунта от поверхности папье-маше,—вздутия. Вздутия счищаются, а выщербины шпаклюются особым составом: грунтовальной красной глины с мелом на светлом масляном лаке № 39. Состав употребляется большей густоты, чем первоначальная шпаклевка. После просушивания зашпаклеванные места заравниваются—*зачищаются*—пемзой.

Дальше—окраска отчищенной поверхности с помощью беличьей кисти с сажей на масляном лаке № 39, три раза. После каждого раза просушка в печи от одного до полутора часов. Операция завершается покрыванием поверхности вещи черным масляным лаком № 42,—четыре-пять раз. После каждого раза просушка в печи длительностью от двух с половиной до трех часов.

Окраска внутри: растирают киноварь с кармином на светлом масляном лаке № 39 на камне. Полученной краской покрывают беличьей кистью от трех до четырех раз, с последующей просушкой после каждого раза различной длительности: первый раз — около шести часов, второй—от четырех до пяти часов, третий—несколько меньше, четвертый—еще меньше,—примерно от двух с половиной до трех часов. Смысл всего сложного процесса наружной и внутренней окраски в получении вполне непроницаемого для света ровного и глубокого цветового тона. Особенно трудно его добиться во внутренней окраске—цветной. Окрашенная вещь покрывается в заключение светлым масляным лаком № 39,—внутри не меньше четырех раз, с просушкой после каждого раза; снаружи заключительное покрывание светлым лаком производится один раз. За этим следует полная просушка вещи в печи с вечера до утра.

Полуфабрикат готов для росписи.

Живопись по лаку имеет свой сложный путь. Он делится на несколько этапов, определяемых особыми процессами производства.

Подготовка. Поверхность, предназначенная для росписи, выравнивается стеклом и потом пемзой или одной пемзой, стертой в мелкий порошок,—обычно трением одного куска о другой. Пемза употребляется и сухой и сырой. Некоторое количество порошка захватывается на суконку; последней трут лаковую поверхность вещи. Цель операции—не только сглаживание неровностей, но и подготовка к нанесению краски. Порошок пемзы стирает лаковый блеск, делает поверхность матовой, покрывает ее бесчисленным числом перекрещивающихся бороздок. Краска не может держаться на глянцевой поверхности лака, но достаточно крепко соединяется с ней после пемзования, западая в бороздки. После пемзования порошок осторожно сдувается или смахивается крылом, но поверхности не следует стирать тряпкой или суконкой. Нельзя прикасаться к ней пальцами: от трения поверхность лака может вновь стать гладкой, а прикосновение пальцев может оставить следы жира. И то и другое помешает краске соединиться прочно с поверхностью.

На отпемзованную поверхность наносится рисунок. Обычно он заготовляется предварительно и переводится при помощи копировальной бумаги, загрунтованной белилами. Иногда рисунок наносится прямо на вещь кистью—белилами. Краски употребляются яичные и заготовляются тем же традиционным способом, какой применялся в иконописи и был описан раньше.

Грунтуют белилами от одного до трех или четырех раз в зависимости от колористических задач. Белильный грунт имеет определенное назначение. Он не позволяет наносимым на него краскам промокать позднее под лаком. Лак, пропитывая красочный слой, делает его более прозрачным. Из-под краски начинает сквозить черный фон и ослабляет цветосилу краски, так как световые лучи, проникая сквозь красочный слой, поглощаются черным фоном. Белая подготовка действует противоположно и возвращает лучи света обратно. Цвет становится более ярким.

Дальше начинается самый процесс *живописи*. Опишем сначала те его приемы, которые являются наиболее традиционными. Начинается с *роскрыши*—покрывания загрунтованного рисунка локальным цветом, от одного до трех-четырех раз,—для получения эффекта наибольшей плотности, непрозрачности цвета. Иногда, наоборот,—роскрышь выполняется под конец и плавями—лессировками,—чтобы дать красивый прозрачный тон. Оба приема применяются в зависимости от колористических задач. Последующая *роспись* восстанавливает рисунок проработкой внешних и внутренних ли-

нейно-контурных форм. *Тушевка*—выработка в доличной живописи объемной формы. Делается она иногда штрихом, иногда плавью «в приплеску». Тушевка в приплеску наносится более темным тоном того же или близкого цвета,—по киновари—баканом, по разбельному голубцу—цельным. Иногда применяются по-старому и силки—пробела, блики света.

В личном письме—сначала *санкир;* потом *опись*—контур и внутренние линии; *прометка* белилами—блики на подбородке, носу, скулах, лбу; *вохренье—прокладка* жидкими белилами; наложение румян—киновари; *сплавка*—получение общего тона соединением белил, охры и небольшого количества киновари; движки—блики света; разделка волос, «бровки», зрачки.

Сравнивая оба процесса—иконописи и живописи по лаку, мы видим, что в традиционных приемах основное оказывается неизменным. Так было особенно в первые годы. Но новый материал, новые способы его обработки вызвали ряд изменений живописного процесса, главным образом по линии его упрощения и облегчения. Если для иконы грузность слоя красок, его рельеф не препятствовал дальнейшей технике обработки поверхности иконы олифой и вместе с тем создавал скульптурное богатство формы, разнообразие фактуры, то здесь появились иные, противоположные требования. Прелесть и ценность лака в его полированной, безукоризненно гладкой поверхности. Скульптурность живописи, разнообразие фактуры вызывают неровность поверхности и слоя полированного лака. А это противоречит установившимся основным требованиям в отношении к производству. Поэтому все усилия мастеров направлены на получение возможно более тонкого слоя живописи, на работу более жидкой манерой. Это можно достигнуть прежде всего использованием более «молодого», свежего состава яичных красок—примерно в течение первых двух дней после их «творенья». Краски «постарше», трехили четырехдневные, более густы и ложатся более плотным, высоким слоем. Кроме того, наметился ряд нововведений и поправок к старым техническим приемам живописи: прокрывание только раз локальным тоном, жидко, в приплеску доличного в фигурах, в некоторых частях пейзажа, например—в кронах деревьев; введение системы очень жидких прозрачных плавей в пейзаже,—особенно при проработке земли и горок; упрощенная проработка «личного». У некоторых мастеров постепенно стала укрепляться все большая широта манеры, построенной на поисках живописного плана. В технике наложения красок наблюдается стремление мастеров приблизить систему темперной, более густой живописи к акварельной. Однако такой процесс в общем очень труден, идет наперекор тради-

ции. До сих пор большинство мастеров дают под лак живопись высокослойную, образующую под всеми слоями нанесенного на нее лака очень заметный рельеф, волнистую поверхность. Конечно, это следует отнести к недостаткам производства, противоречащим фактуре лака и давно преодоленным как лаковым производством Запада, так и дальнего Востока. Лаки старые немецкие и французские, у нас—раньше лукутинские, ныне федоскинские, лаки японские имеют безукоризненную ровную, зеркальную поверхность. Исключение составляют лаки персидские, имеющие волнистую поверхность с ясно выраженным красочным рельефом по причинам, о которых речь была выше.

После живописи—*лакировка*. Масляный лак № 39—еще лучше по своим качествам № 40—разбавляется скипидаром и с этой примесью наносится на живопись от двух до трех раз, с последующей просушкой после каждой операции в печи. По окончательной просушке лакированная поверхность пемзуется сухим или слегка влажным порошком пемзы. Этой операцией уничтожается блеск лаковой поверхности. Она становится матовой и готовой для росписи *золотом*. Роспись выполняется твореным золотом. Приготовить его нелегко. Не всякий иконописец умеет его хорошо сделать. На чайное блюдце кладут несколько листков золота, подливают несколько капель гумми-арабика и растирают указательным пальцем правой руки долго, до тех пор, пока не получится довольно густая золотая краска. После такого процесса «творенья» осторожно наливают в блюдечко до краев воды и дают некоторое время золоту осесть на дно, а гумми-арабику раствориться в воде. Затем осторожно сливают воду и дают слою золота, осевшего на дне блюдечка, высохнуть. Теперь золотая краска готова. Пользуются ею, как акварелью.

Аналогичный процесс проделывается с серебром, для получения серебряной краски. Серебро Палех заменил несколько лет назад аллюминием, так как серебро под лаком при обжиге окислялось и темнело.

Золото или белый металл (аллюминий) наносится очень тонкой кистью на матовую отпемзованную поверхность живописи поверх слоя лака. Так выполняются «силки»—блики света, круглящие форму,—которые в иконах иногда давались разбельным тоном и белилами, иногда золотом в той же системе. Покрывают золотом листья на деревьях, очерчивая их форму и выделяя из общей массы локального тона. Иногда подчеркивают границы форм, например горок, сажают «мушелицы»—кружочки, перекрещивающиеся штрихи—на платье. Ударом кисти дают золотой или серебряный блеск в одном из углов глаза белку, подчеркивая этим древним византий-

ским приемом резкую выразительность, движение взгляда. Твореным золотом и серебром (аллюминием) наносится на отпемзованную поверхность вещи вокруг живописи и на боковых стенках орнамент. Операция нанесения орнамента особенно длительна, требует большой тщательности. Берется металлической краски на кисть столько, сколько нужно для свободного и изящного наложения ее слоя. Если краска взята жидко, с большим количеством воды, цвет металла пропадет, будет тусклым, вялым. Если взять густо, с малым количеством воды, краска будет плохо сходить с конца кисти и не даст необходимой тонкости, упругости линий орнамента. Сложный орнамент отнимает у мастера нередко значительно больше времени, чем живопись.

Вся роспись вещи, включая орнамент, производится так, чтобы расписываемая поверхность лежала на столе горизонтально, иначе могут образоваться полоски красок при заплескивании. Кисть держат или вертикально или с небольшим наклоном. Вертикальное положение кисти удобно для проведения линий, штрихов, наклонное—для плавления, для работы мазком, пятном. Рука во время работы не должна прикасаться к поверхности вещи, чтобы не зажирить поверхности. Для этого удобнее всего линейка на низких подставках.

Большинство мастеров до сих пор работает даже над самыми мелкими миниатюрами и над тончайшим орнаментом невооруженными глазами, без лупы, «подковывая блоху», как лесковский Левша. Несомненно, это вредно отразится на зрении. За последнее время принимаются меры к снабжению артели лупами, пригодными для спокойной, неутомительной работы над миниатюрной живописью.

После росписи нанесенное на поверхность золото *полируется*. Для этого употребляется, как и в иконописи, гладкая поверхность зуба, коровьего, телячьего, но предпочтительнее—собачьего, обладающего особенно крепкой и гладкой эмалью. Можно полировать и сердоликом. После полировки золота живопись еще раз покрывается лаком № 39 или № 40. Вещь просушивается в печи и поступает в окончательную отделку.

Процесс окончательной обработки лака также состоит из ряда сложных операций. Неровности поверхности подчищаются ножом с водой, мелкой шкуркой сухой. Делается это осторожно, чтобы не повредить живописи. Тем же масляным лаком № 39 или № 40 со скипидаром от трех до шести раз покрывается поверхность вещи, с последующей просушкой после каждой операции в печи. При нанесении слоя лака его поверхность выравнивается кистью или пальцем, удаляются песчинки, волоски, сравниваются неровности.

Лак с поверхности красочного слоя иногда сползает, оставаясь спокойно на матовых запемзованных местах вещи. Здесь лакировщику приходится быть особенно внимательным, добиваясь нанесения ровного слоя лака на всю поверхность живописи. Замечательно, что чем моложе, свежее яичная краска,—например, однодневная или двухдневная,—тем меньше можно крыть и легче процесс. Лак ложится ровнее. Чем старше состав краски,—например, четырех или трех дней,—тем больше приходится выравнивать. Повидимому, краска более старая содержит в себе больше жиров и с трудом принимает лак. Этот недостаток обусловлен теми же причинами, что и волнистая поверхность лака под живописью, как мы говорили выше.

При испытании на время обнаруживаются такие свойства лака, которые следует внимательно учитывать в производстве. Происходит ссыхание лакового слоя,—появление резко обозначенного красочного рельефа там, где его вначале не было. Поэтому, чем тоньше слой живописи, тем больше гарантий неповрежденности и зеркальной ровности полированной поверхности. Другой процесс чисто колористический. С течением времени наблюдается просветление слоя лака, его первоначальный желтоватый тон превращается в прозрачно-белый. Отсюда — важные выводы для живописи. Следует меньше рассчитывать на объединяющий золотистый тон лака. Такой расчет в ряде вещей, изготовленных года четыре-три тому назад, привел к белесоватости, а иногда и к некоторой пестроте колорита, появившихся позднее, от действия света на лак. Выгорания красок мною пока не было замечено. Повидимому, слой масляного лака, подобно олифе в иконах, оказывается отличным предохранителем. По моим наблюдениям, даже такие светочувствительные краски, как кармин, которым упорно по традиции пользуются палехцы, и киноварь, не изменяются заметно на свету под слоем лака. Опаснее для красок под лаком перегревание в печи. Некоторые из них сильно темнеют, «сгорают». Желтеет, «зажаривается» от перегревания и лак, хотя в последующем от длительного действия света он и восстанавливает свою бесцветность.

Последний процесс обработки лака—*полировка*. Сначала—пемзование сухим или сырым способом. Больше последним. Порошок пемзы прихватывается на мягкую влажную суконку. Методически в течение получаса или часа пемзой сравнивают поверхность лака. После пемзования протирают сырой ватой. Дальше—обработка *трепелем*, так называемой «инфузорной английской землей». Берется сырой трепель на мягкую суконку. Им вновь протирается тщательно лаковая поверхность до уничтожения выпуклостей, впадин, царапин, выбоин. Потом протирают поверхность салом, размазывая пальцем,

выравнивают слой сала ладонью по поверхности, стирают ватой и приступают к *полировке* в собственном смысле слова. Полировка сводится к длительной—до часа или до полутора—обработке поверхности лака ладонью руки, смоченной водой. От трения поверхность лака нагревается, выравнивается окончательно и приобретает зеркальный блеск. Существует и другой прием получения гладкой, блестящей поверхности лака, без полировки рукой. Вещь, прокрытую окончательно лаком, ставят ненадолго в печь, чтобы лак сгустился, но не окончательно засох. Потом пемзуют его поверхность, устраняя выпуклости, сравнивая впадины. После пемзования вещь вновь ставят в печь. Самый верхний слой лака под действием тепла вновь делается жидким и покрывает поверхность очень ровным блестящим слоем.

Процессом полировки заканчивается обработка лака. Вещь вполне готова и поступает на рынок.

Предшествующее изложение показало большую длительность и сложность производства лаков. Много раз вещь побывает в руках у ряда специалистов. От двадцати до двадцати пяти раз она поступает в печи на различные сроки для сушки и обжига. Все это весьма удорожает стоимость и полуфабриката и его последующей декоративно-орнаментальной обработки, несмотря на то, что в общей стоимости труд мастеров, участвующих в производстве, оплачивается невысоко.

Если сравнить способы обработки икон и лаков, то заметен при производстве последних процесс объединения операций в руках меньшего количества специалистов. Обязанности каждого из них становятся сложнее. Распределяются функции так: заготовщик-формовщик; столяр-токарь; заготовщик-грунтовщик; мастер-живописец, выполняющий всю живопись—доличную и личную, орнамент; наконец, полировщик. Нужно заметить, что почти каждый мастер-живописец в случае надобности может выполнить целиком операции и грунтовки и полировки. Таким образом, все производство лаков, за исключением полуфабриката, уже теперь может быть сосредоточено в руках одного мастера. Система подготовки молодняка, смены построена так, что каждый мастер будет знать не только теоретически, но и практически весь процесс.

Способ обработки лаковых изделий, применяемый Палехом, как мы уже говорили выше, ведет свое начало от лукутинской традиции, а последняя связана с традицией западной, преимущественно немецкой. Палех приспособил к этому производству собственными усилиями свою традиционную иконописную манеру и технику темперной живописи на яйце, заменив ею менее богатую и эффективную

масляную манеру западных, а также лукутинских лаков. Палехским нововведением является также употребление твореного золота в живописи и орнаменте. По лукутинской традиции, федоскинская артель применяет иногда золотой орнамент, но на особом составе— «гульфарбе» (Goldfarbe), который делает слой золота вязким, довольно грубым и высоким [20]. Палех не сразу остановился на своем способе использования золота. Пробовали сначала на деревянных коробках, а потом и на папье-маше—инокопь на ассисте,—древнейший в иконописи способ нанесения золота. Ассист—клейкая жидкость, которая в старину делалась на чесночном соку, позднее — в наши дни — на черном пиве. В жидкость прибавляли краски, черной или красной, и кистью выполняли орнамент. Давали нанесенной краске несколько присохнуть без потери необходимой клейкости ее поверхности. Разминали затем мякиш черного хлеба, изготовляли нечто вроде тампона, брали осторожно этим тампоном листовое золото и набивали им поверхность с нанесенным на ней с помощью ассиста орнаментом. Золото приставало только к ассисту. По окончании операции крошки золота осторожно сдували и давали ассисту окончательно просохнуть. Золотой орнамент, нанесенный таким способом, имел матовую, несколько рыхлую фактуру, не мог быть очень тонким и ложился довольно высоким рельефом. Его применение под лаком оказывалось неудобным, мало эффектным и очень грубым для тонкой отделки миниатюр. Та же участь и по тем же причинам постигла способ наложения золота на «гульфарбе».

Были попытки использования Палехом лукутинской традиции: живописи лессировочной манерой по подкладному в фоне листовому золоту или серебру. Этот прием, применяемый и ныне живописцами федоскинской артели, дает удовлетворительный результат в масляной живописи с сильно моделированными объемными формами. Для Палеха он оказался слишком грубым. Быть может, необходима какая-то особая переработка приема применительно к свойствам палехского стиля, его живописных материалов.

В течение истекших нескольких лет лаки стали основой современного художественного производства Палеха, тем родом искусства, которым Палех быстро завоевывает мировой рынок. Здесь Палех вполне оригинален, соединяя очень удачно свою традиционную технику с новыми для него материалами и способами их обработки. Яичные краски дают большой простор в выборе живописных эффектов—от корпусного смелого и широкого письма a la prima до тончайшей медлительной манеры лессировок, прозрачных плавей с просвечиванием их слоев—одного тона из-под другого—в неуловимых перламутровых оттенках цвета. Старая живопись умела

в совершенстве пользоваться этим приемом, утраченным живописью современной. Палех производит в этом направлении необходимую и ценную реконструкцию.

На черном глубоком фоне полированного папье-маше колористическое воздействие палехской живописи очень своеобразно и сильно. Сапфиро-холодный «голубец»—кобальт, синий бездонный ультрамарин, пламенеющая киноварь, рдяный пурпур «багреца», глубоко спокойный тон «празелени», теплота оттенков охры,—все это драгоценными камнями плавает под золотистым верхним слоем лака, как бы возникает из его черной глубины то с синим, то с коричневым оттенком. Красочные пятна образуют формы, сверкающие золотом тончайшие паутины—штриховки. Она то подчеркивает контур, то лепит объем. При медленном вращении расписанной вещи под различными углами освещения раскрывается особо богатая игра цвета и фактуры, нежных тональностей колорита и золотокованной светотени, борьба плоскостного и пластического начал в их мудрой примиренности. Черный фон то превращается в непроницаемую материальную поверхность, то становится бездонным, формы—то силуэтными, то пластическими. Оправа из золотого полированного орнамента упорядочивает движение форм, замыкает композицию, увеличивает изящество черного как цвета. Узор орнамента безукоризнен, каллиграфичен. В его упругом движении непогрешимые навыки длинного ряда поколений.

РОСПИСИ ПО ФАРФОРУ И ФИНИФТИ

За последние годы в круг новых художественных материалов Палеха вошли прежде всего фарфор и финифть.

По почину артели опыты росписи фарфора под лак яичными красками делались уже в течение последних трех лет. Это были фарфоровые тарелки, которые имели только декоративный смысл, так как на глазированном фарфоре слой яичных красок и лака оказывался очень непрочным. Выполненные вещи—нередко большой художественной ценности—были обречены на быструю и неизбежную гибель даже вне их бытового использования. Как фарфор для употребления они были совсем непригодны.

К решению декоративных задач на фарфоре с той техникой живописи, какая на этом материале применяется, было приступлено Палехом с весны 1929 года в лаборатории московского Музея керамики [21].

Живопись по фарфору требовала перемены ряда традиционных приемов, а также той манеры, которая выработалась уже в произ-

водстве лаков: в первую очередь—отказа от яичных красок и тех живописных эффектов, которые связаны с их материалом. Нужно было приспособиться к преобладанию лессировочного письма над кроющим, корпусным, усвоить противоположную иконописи систему живописной обработки светотени приемом наложения цвета в тенях и оставления фона в светах, бликах, характеризующих самые высокие, выпуклые точки изображаемой объемной формы. Колористическое использование фона противоположно тому, которое мастерски применяется Палехом в лаках: вместо черного белое, полупрозрачное, с максимальным светоотражением благодаря глазури. Правда, белый фон фарфора похож на тон иконного левкаса и тон той белой подготовки, какую иногда в виде опыта делали палехские мастера для лака. Но и в иконе и в лаке корпусное письмо, плотно прикрывающее белый фон, оказывается основой живописи. Плотность цвета и фактуры, их материальность, непрозрачность вызывают такое же уплотнение и огрубение белого в фоне. Он становится непрозрачным и плоским. А золотистый тон олифы или лака изменяет белое и в цветовом отношении. Между тем белое в фарфоре должно быть понято и использовано как черное в лаке,—как некая белая масса, в опаловом слое которой плавают, купаются изображаемые цветом формы. Поэтому должны быть найдены особо тонкие и нежные отношения цвета с белым в наносимых красках и такие же переходы тона от одного цвета к другому. Необходимо было также найти верные отношения грузного тона золота к краскам на фарфоре при отделке им живописи той традиционной манерой, которая дала отличные результаты в лаковом производстве. Наконец, требовалась выработка особого навыка у мастеров крепко держать в своем представлении задуманную цветовую композицию, которая должна была окончательно оформиться только после обжига красок на фарфоре и фаянсе под глазурью и по глазури в связи с значительными изменениями красок при обжиге. Нужно уметь в живописи по фарфору и фаянсу, накладывая цвет, видеть в нем другой,—и это во всей композиционной сложности выполняемого сюжета.

Преодолев новые материалы и технику, палехские мастера оказали большие и быстрые успехи в живописи по фарфору: приспособились к изменению красок при обжиге, научились хорошо пользоваться белым фоном и полупрозрачным тестом фарфора. Тонкие лессировки близки к системе плавей иконного письма, особенно письма в приплеску. Роспись твореным золотом не вызывала никаких затруднений, хотя первое время наблюдалось некоторое злоупотребление ею и ослабление из-за этого графического эффекта

чисто живописного, цветового впечатления. Утонченность, традиционная выработанность палехского стиля дали даже в пробных образцах росписи по фарфору ювелирную драгоценность результатов.

В работе по фаянсу главной задачей была выработка широкой манеры письма и свободного рисунка с преобладанием в ней декоративного пятна и обобщенной, скупо выразительной линии. В исканиях манеры и стиля росписей по фаянсу палехским мастерам очень помогло использование широкого и свободного приема рукописной миниатюры-иллюстрации и лубка с их «замахами» и уверенной небрежностью рисунка, заплескиванием цвета за его контурные границы.

Начало палехской живописи по финифти—эмали—было положено летом 1929 года. Первый опыт И. М. Баканова—эмалевая брошь, написанная случайно оказавшимися под рукой красками для финифти и обожженная на... примусе. Опыт художественно, да в общем и технически оказался очень удачным. Автор применил здесь свои навыки, приобретенные в Москве по технике живописи на фарфоре. Примитивный способ обжига закрепил в общем слой красок на поверхности эмали, оставив только местами недостаточно блестящую фактуру,—характерный признак неполной удачи обжига.

Таким образом, и художественно и технически расширение палехского дела на керамико-эмалевое производство можно считать вполне подготовленным. Усилиями артели в Палехе уже оборудована печь для обжига. Проделаны на месте первые опыты росписи фарфора и закрепления в огне красок. Они технически оказались еще не вполне удачными. Обязанность современного руководства Палехом—наладить это дело и доставкой материала и инструктированием.

ЖИВОПИСЬ НА ПЕРГАМЕНТЕ

В 1929 году предприняты были в Палехе опыты живописи на пергаменте. Первая работа на пергаменте—адрес А. И. Рыкову—была выполнена еще раньше, в глазуновской московской мастерской И. И. Голиковым, А. В. Котухиным и А. А. Глазуновым. Здесь произошло очень интересное возрождение на новых началах, с новыми производственными целями древнейшей техники, применявшейся для украшения рукописей со времени появления этого материала. И. И. Голиков и Д. Н. Буторин дали первые образцы[22]. Опыты оказались вполне удовлетворительными по технике и многообещающими по своим художественным свойствам. Белый тон пергамента

был использован как привычный тон иконного грунта—левкаса. Но он внимательно сохранялся всюду, где можно, для самостоятельного живописного воздействия на зрителя, как это имело уже место в живописи по фарфору и финифти. Живопись на пергаменте позволяет сохранять и широко применять краски на яичном желтке, традиционную иконописную технику во всей ее канонической строгости и чистоте. Самый замечательный художественный эффект этой живописи—сохранение неповрежденным всего фактурного богатства и разнообразия обработанной красками и золотом поверхности: матовость пергамента и блеск золота, которое Палех ухитряется и здесь полировать; разные степени светоотражения яичных красок, жидко приплеснутых или густо положенных; разнообразный рельеф плавей, движков и оживок; наконец, неизменность всей гаммы тончайших оттенков красок,—все это возрождает то цветовое и фактурное великолепие, какое наблюдаем в хорошо сохранившихся миниатюрах древности. Между тем оно прикрывается, частью ослабляется, частью совсем уничтожается в иконописи слоем олифы, а в лаковом производстве—слоем полированного лака. Стекло, которым лучше всего прикрывать миниатюру на пергаменте,—но так, чтобы оно не соприкасалось с поверхностью,—не уничтожает ни одного из фактурных и колористических преимуществ миниатюры, охраняя лишь поверхность живописи от повреждений. Миниатюры на пергаменте могут иметь очень широкое и разнообразное декоративно-утилитарное применение. Первые опыты были связаны с украшением крышек пудрениц из кости. Застекленные медальоны таких миниатюр можно оправлять драгоценными металлами, породами дерева, слоновой, мамонтовой и моржовой костью.

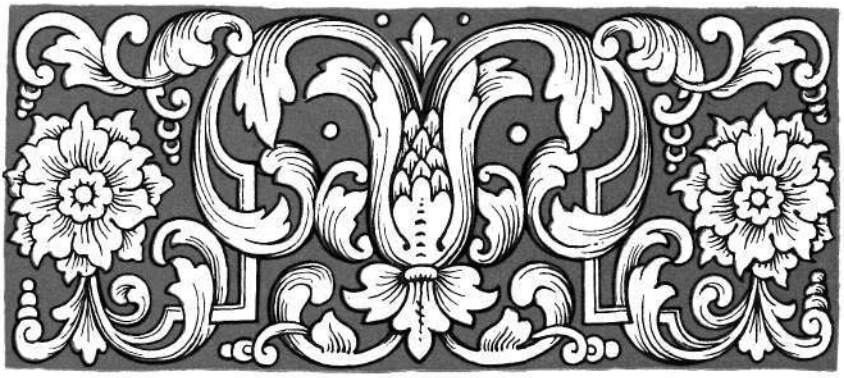
ЖИВОПИСЬ ПО СТЕКЛУ

Последние по времени, уже 1930 года, искания—опыты живописи по стеклу. Почин положен И. И. Голиковым, удачно продолжен и усовершенствован П. Л. Париловым.

Техника выполнения—теми же яичными красками, но представляет собою процесс, обратный обычному. Сначала наносится на стекло кистью контур рисунка, непрерывный или с разрывами, в зависимости от характера живописной задачи; вслед за ним—твореное золото, употребляемое в орнаментальной обработке живописи по лаку и другим материалам, как завершающий прием. Поверхность золота здесь естественно оказывается неполированной. Дальше появляются блики света,—разбелка, оживки, движки. После этого

плавями, но в обратном порядке, строится светотень, лепится изображаемый объем. Наконец форма связывается локальным, корпусно наложенным цветом, а поверх него общим красочным фоном. Возможен и иной, более простой способ—перевода написанного обычными приемами изображения. Пишут на бумаге так, как на лаковой поверхности, включительно до штриховки твореным золотом и полировки золота зубом. Затем приклеивают плотно к поверхности стекла написанное лицевой стороной. Когда лак окрепнет, осторожно смывают водой бумагу, грунтуют поверхность стекла с той стороны, на которую переведено изображение, черной краской,—и процесс завершен. Преломление сквозь стекло такой живописи дает неожиданные и очень красивые эффекты различных планов глубины, на которых зрительно располагаются краски и золото. Золото и контур обладают тенденцией приближения к зрителю, плави и локальные цвета удаляются. Происходит зрительное разъединение цельного красочного слоя. Богатства фактурные и колористические в этом роде живописи очень велики и разнообразны. Необходимо, однако, для такого производства использование лучших сортов стекла и особо бережное обращение с материалом, быть может, наиболее хрупким после фарфора.

Конечно, описанными выше материалами не исчерпываются возможности применения Палехом своего живописного мастерства. Но пока самым ценным в области художественно-промышленного применения оказались лаки, фарфор и финифть. На этих трех материалах и их художественном использовании и следовало бы сосредоточить внимание Палеху.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В итоге нашего исследования о Палехе мы имеем ряд бесспорных фактов. За годы революции его ремесло превратилось в искусство, психика ремесленника—в сознание художника. Рушились разобщенность, инертность мастеров, их зависимость от хозяина-работодателя. Образовался и окреп свободный коллектив, крепко спаянный единством общей воли. Создана этим коллективом своя система подготовки смены. Сдвиги и качественные изменения в творчестве происходят в тесной связи с изменениями в быте, в характере основных общественных и экономических отношений. И. В. Маркичев изобразил в своем декоративном панно пахаря с сохой—инструментом земледелия времен родового строя. Так изображал «Красного пахаря» и И. И. Голиков в своей живописи по лаку. Это традиционно. Это — образ старого уклада крестьянской жизни: одинокий пахарь с своим тяжким и бедным индивидуальным трудом на бороздах общинного чересполосья. Но в Палехе артель прежних иконописцев и крестьян-отрубников стала во главе коллективного движения, стала ядром первого колхоза. Трактор забороздил палехские поля, сравняв межи индивидуальных отрубов, реально уже связывает население с гигантским строительством в стране. Н. М. Зиновьев в символике «Истории земли» блестяще изобразил этот процесс

рождения новых форм жизни и отношение к нему палехских мастеров. Он отражается в их образном мышлении, дает новые творческие побуждения в их художественном деле. Работа, искания артели вначале были встречены сторожко, почти недоверчиво местным населением. Это недоверие не изжито и до сих пор. Слава пришла извне, из наших центров и из-за границы. Увеличивалось ядро мастеров, обрастало молодежью — будущей сменой. Новые образы, новая красота их формы стали увлекать и население. Дороги по цене палехские миниатюры. Но они все же находят сбыт в местной среде. Палехская брошь нередко красуется и на платьях местных девушек и женщин. Это факт показательный. Он говорит о том, что новое палехское дело может стать искусством, оправданным внутренней потребностью, т. е. таким, каким должно быть всякое здоровое искусство, каким всегда было искусство крестьянское. Возьмет ли современный Палех достаточно сильный и верный тон для этого, войдет ли его искусство самостоятельным и полноценным течением в общий поток нашей художественной культуры,—сказать трудно. Это зависит от процесса дальнейшего развития самого Палеха. Прошло десять лет от начала его опытов, его первых самостоятельных художественных шагов. За эти годы Палех—скромный, затерянный в глуши провинциальный центр вырождающегося иконописного ремесла,—в стороне от больших дорог современного искусства, его передовых исканий,—завоевывает мировую известность, вызывает вокруг себя обостренную борьбу оценок и мнений.

Успехи Палеха на новом творческом пути неоспоримы. Однако они, как яркие света, характеризующие форму в традиционной палехской технике, резко подчеркивают и густые тени—недостатки. Эти тени-недостатки не только слишком резки, глухи, но и грозят усилением, изменяя к худшему соотношение между ними и светлыми сторонами. Отрицательные свойства искусства Палеха не внешние, не случайные. Они органически вытекают из самой сути современного искусства Палеха, из его корней и могут быть изжиты только изнутри, в процессе самостоятельного преодоления. Это—внутренние яды, которые, выделяясь в большем, чем следует, количестве, способны отравить и самый организм палехского искусства.

Главная и самая глубокая опасность для Палеха в том, что больше всего привлекает к нему, в том, что, быть может, является самым характерным для творчества Голикова, самого яркого представителя Палеха. Это — легкость, слишком большая безмятежность его искусства на фоне современной суровой борьбы, социальных катастроф, гигантского напряжения масс в социальном строительстве. Палех сверкает многоцветием мотылька, оперением райской птицы,

порхая над взбаламученным миром. Но это искусство, быть может, пришло или слишком поздно или слишком рано. Вероятнее всего, здесь запоздание, отставание от современности в содержании и методах творческого мышления.

Основное, с чем неизбежна упорная борьба Палеха,—отвлеченность, стилизация, архаичность его языка. Как будто с вами нарочито говорят на прекрасном, но книжном, ушедшем в глубокую давность древнеславянском языке. То, что имело смысл и значение как элемент церковного ритуала, «благолепие», теряет оправдание в современных образах, как бы высок их строй ни был. Поэтому Палех охотно идет на символику образа. Она легче, безответственнее. За нею легче скрыть стилизацию, очаровав зрителя красотой древних напевов. Но напевы эти имели иное содержание. И нередко приходится замечать, что наше наслаждение драгоценным искусством Палеха чисто чувственное, а иногда и просто формальное. С тревогой начинаешь думать: не потому ли нередко палехская форма звонко и гулко резонирует, что она внутренне пуста, не имеет равнозначного содержания?

Подлинное содержание и обусловленную им форму Палеху может дать лишь новое, *реалистическое* восприятие мира, лишь эмоциональное и творческое оправдание этого восприятия не только в радости, но и в мучительности зрелого, себя изнутри утверждающего стиля. В искусстве Палеха есть элементы, которые могут раскрыться в этом направлении. Предыдущее изложение показало их в творчестве Баканова, Зиновьева, Зубкова и мастеров, примыкающих к ним. Но эти элементы могут и захиреть, не достигнув полной зрелости, поглощенные *маньеризмом*, волной нового, еще более грозного вырождения.

Вторая задача Палеха, не разрешенная до сих пор и обусловленная решением первой,—вопрос о смене.

Если перед Палехом в целом стоит опасность маньеризма, то перед его молодыми поколениями—опасность эпигонства.

Десятилетний период развития современного искусства Палеха—не малый срок. Это срок гигантских общих сдвигов в нашей стране. Для Палеха он раскрывает такую общую картину. В первые четыре-пять лет Палех быстро рванулся вперед, создав себе прочную репутацию на мировом рынке творческими усилиями, большим подъемом старшей фаланги мастеров. О них была речь впереди. Дальше и их развитие пошло более замедленными темпами, уходя у некоторых в блеск техники за счет нового содержания и новых форм. Однако все новое, что мы наблюдаем и теперь в стиле Палеха,—пока результат усилий той же фаланги. Второе поколение уже слабее,

третье—еще слабее. Они ищут все более легких решений и находят их даже не в изучении искусства старого Палеха, а в стилизации творческих исканий старшего поколения. У младшего поколения слишком много копировального терпения, творческого смирения и мало молодой инициативы, творческой дерзости.

Перед Палехом задача очень трудная, но выполнимая. Он должен найти новый *реальный* метод художественного мышления, не отказываясь от себя, от своего прошлого искусства, не отрываясь от его корней, но преодолевая собственную инерцию, парализуя собственные яды стилизации и эпигонства. Не только в самом искусстве Палеха заложены эти возможности самопреодоления. Они уже осуществляются в той реальной действительности, которая питает и окружает Палех своим живым содержанием, поддерживает и возбуждает его повышенным тоном огромного творческого напряжения. Лишь тогда Палех перестанет быть только своеобразной экспортной экзотикой, предметом отвлеченного эстетического любования. Лишь тогда он станет по-настоящему массово понятным и доступным, указав один из путей не только преодоления, переработки древнейших культурных ценностей в живом традиционном преемстве, но и перерождения массива крестьянского искусства в искусство нового бесклассового общества.

Палех на своем пути не одинок. Палех, в сущности, типическое и пока, быть может, самое яркое явление наступающего художественного возрождения. Рядом с Палехом за последние годы уже становится Мстера. За нею поднимается Холуй в своих новых художественных исканиях [23]. Мстера, исходя из своих не менее древних традиций, стилистических и технических, преодолевает их, создавая собственный новый стиль, более красочный, более живописный, стиль своеобразного декоративного реализма.

Есть много областей художественного крестьянского творчества, художественного производства, в которых вполне возможен и зреет переворот, подобный палехскому и мстерскому. Пласты крестьянского массива,—его средних и беднейших слоев, перерождаемых новыми формами коллективного труда и быта,—могут стать творчески неиссякаемыми после глубоких сдвигов, которые совершились в них за годы революции. Они готовы раскрыть не менее богатые и прекрасные месторождения неизвестных или мало изученных залежей творческой энергии, веками накопленного наследия большой художественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

Часть I

Глава I

[1] См. брошюру Д. Ф. Кобеко «О суздальском иконописании», Спб., 1896. В ней приведены все документы, относящиеся к этому запросу Гете.

[2] В. Безобразов, «Из путевых заметок от Владимира до Вязников»,—«Русский Вестник», 1861 г.; Максимов, «Путевые заметки»,—«Отечественные Записки», 1861 г.; Г. Д. Филимонов, «Палех»,—«День», 1863 г. (отдельный оттиск); В. Т. Георгиевский, «Иконописцы-суздальцы»,—«Русское обозрение», 1895 г.; Г. С. Ш., «Проселки», чч. I и II; Н. П. Кондаков, «Современное положение русской народной иконописи», 1901 г. Тщательная сводка материалов по истории иконописания во Владимирской губернии дается в брошюре Н. Н. Ушакова «Исторические сведения об иконописании и иконописцах Владимирской губернии», Владимир, 1906.

[3] См. у Кондакова: «Конечно, эти признаки (местного стиля—палехского, холуйского и мстерского) для постороннего взгляда совершенно неуловимы, да и не заслуживают того, чтобы их изучению посвятить столько времени, сколько бы они потребовали». «Современное положение русской народной иконописи», 1901, стр. 12.

[4] В летописи (Лаврский список, Спб., 1872, стр. 390) говорится, что суздальская соборная церковь Пресвятой богородицы в 1194 г. была поновлена местными мастерами. С удовлетворением летопись отмечает: «Иже (еп. Иоанн) не ища мастеры от немец, но наиди мастеры от клеврет святое богородицы и от своих».

[5] В виде системы так называемой «прямой» перспективы,—завоевание Возрождения,—в отличие от господствующей в древнерусском искусстве перспективы «обратной».

[6] У С. Ушакова и его школы.

[7] См., например, клейма того же упомянутого ранее «Благовещения с акафистом» С. Ушакова в церкви Грузинской божьей матери, пейзаж ярославских икон и стенных росписей.

[8] «По попущению божию умножишася в нашей русской земле иконного письма неподобные изуграфы. Пишут спасов образ Еммануила — лицо одутловато, уста червоныя, власы кудрявая, руки у мышцы толстые, тако же и у ног бедры толстые, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не написано... И все то кобель борзой Никон враг умыслил будто живые писать. А устрояет все по фряжскому, сиречь по немецкому». Сочинения протопопа Аввакума.

[9] Идейное обоснование «фрязи» было дано «западником» Посошковым. В своем известном сочинении он так говорит о задачах иконописного искусства: «А наипаче всех художеств научитися надобно иконописцам иконного мастерства, чтобы им всесовершенную меру знать всякого возраста человеческого и чин надлежащий». Он критикует с точки зрения новых реалистических требований тот идеальный стиль изображения, который протопоп Аввакум противопоставлял как норму новшествам Запада. «В начертании образа богоматерина пишут: нос долгой и весьма тонкой и шею тонкую и долгую, у рук персты долгие и весьма тонкие, а концы у перстов острые, каких не видно ни у какого человека, и ни в коем человеке не обрящеши, чтобы было прямо противосущего человечества. И таковое начертание стало быть образу святому поругание».

Глава II

[10] И. Е. Забелин, «Материалы для истории иконописи», стр. 86.

[11] «Владимирские епархиальные ведомости», 1904, № 13, стр. 394.

[12] Н. Ушаков, «Исторические сведения об иконописании и иконописцах Владимирской губернии», Владимир, 1906, стр. 37—39.

[13] Там же.

[14] Там же.

[15] Д. Ф. Кобеко, «О суздальском иконописании», 1896, стр. 3. См. донесение владимирского губернатора А. Супонева, пункт 5.

[16] «Мерные»—стандартные по своим размерам иконы, например 3 × 2 вершка, 4×3, 5×4, 6×5, 7×6 вершков.

[17] См. Д. Ф. Кобеко, цитированная брошюра, стр. 2—5, донесения Супонева.

[18] Экономическое положение иконописцев Холуя было обследовано и описано Н. П. Кондаковым в его работе «Современное положение русской народной иконописи», стр. 28—30.

[19] См. И. Е. Забелин, op. cit.; Ровинский, «Обозрение иконописания в России», стр. 29.

[20] Гумилевский, «Русские иконописные школы», Тула, 1904, стр. 15; Н. Ушаков, op. cit., стр. 44.

[21] Икона «Всех скорбящих радости» (105×86 см.) поновлена и колористически несколько изменена прописью по местам. Но в основном она достаточно сохранилась для ее стилистического изучения.

[22] Икона «Акафиста святителю Николаю Чудотворцу»—в Никольском приделе, справа, в первом ряду. Размер 123×88 см.

[23] Прописка охрой,—см. главу о технике палехской иконописи.

[24] Мелких композиций, обрамляющих центральную икону.

[25] Приготовленное как акварельная краска. См. главу о технике палехской живописи.

[26] То, что пишется «до лиц»,—вся фигура и окружающий ее пейзаж, природный и архитектурный. См. ту же главу о технике.

[27] Икона «Акафист спасителю» (128×89 см.).

[28] Икона «Акафист божией матери» (126,5×89,5 см.).

[29] Наиболее достоверным предположением относительно авторов «акафистов» спасителю и божией матери является мнение Филимонова в его уже цитированной статье «Палех» («День», 1863, №№ 34—35). Это мнение основано на показаниях местных старожилов и в общем вполне соответствует современному преданию.

[30] Ныне в Государственной Третьяковской галлерее.

[31] «Преображение»—46,5×33 см. (овал); «Воздвиженье»—47,5×34 см. (овал). Обе иконы—остатки «праздничного» ряда старинного иконостаса XVIII века, находившегося в Никольском приделе. Такой же иконостас был и в Казанском приделе. Оба были сломаны в 1889 г. и заменены безвкусными новыми. Некоторые детали этих иконостасов сохранились на паперти палехского храма.

[32] Довольно близко по стилю к описанным иконам «Воздвиженье» (32×25,5 см.) на переднем столпе Никольского придела, а также «Отрок Иисус в храме» (32×26 см.) на переднем столпе Казанского придела; над аркой летнего храма—«Распятие» (108×88 см.), «Положение во гроб» (99×65 см.), «Снятие со креста» (99×65 см.).

[33] Икона Иоанна Предтечи с «житием» (141,5×69,5 см. в свету).

[34] Икона Иоанна Предтечи с «житием» (31×26,5 см.).

[35] С правой стороны царских врат, рядом с иконой «Акафист Николаю Чудотворцу», уже описанной нами.

[36] Икона «Не рыдай мене, мати» (36×31 см.) на переднем столпе Казанского придела, вверху, над описанной уже нами иконой «Всех скорбящих радости» (см. прим. 12). Внизу иконы подпись: «1769 года апреля 17 дня. Писал Илия Ба....н».

[37] Мотив К. Ле-Брёна взят был, вероятно, с какой-либо из гравюр, повторявших его несколько раз с некоторыми вариантами в положительной и зеркально отраженной композиции. Повидимому, ближе всего к построению И. Балякина гравюра Е. Жора. Она имеет такие подписи: «C. Le Brun pinx. E. Jeaurat scul. 1720». Тот же мотив Pietà с К. Ле Брёна, гравированный Росселе (Rosselet), разрешен в горизонтальном формате, Христос и богоматерь изображены в положениях обратных.

[38] Икона Иоанна Предтечи с «житием» (35×29 см.).

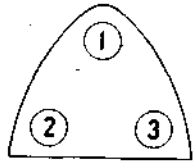
[39] См. примеч. 34.

[40] Икона «Суббота всех святых» (39×32 см.). Внизу иконы подпись: «напісася сѣй стый образ от миротворения «7321» го отвоплощения бга слова 1813 года писал іконописецъ села палеха василѣй іоановъ хохлов». Повидимому, эта икона—произведение знаменитой в начале XIX века хохловской мастерской. Потомки Хохлова до сих пор живы в Палехе.

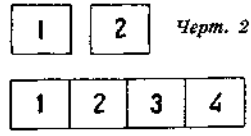
[41] Первое упоминание о палехских фресках мы видим у Г. Д. Филимонова в его статье «Палех» (газета «День», 1863, №№ 34—35); позднее несколько слов в его же заметке «Собрание иконописных рисунков братьев П. и М. Сапожниковых» («Вестник Общества древнерусского искусства при московском Публичном музее, изд. под ред. Г. Филимонова», Москва, 1875, № 6—10). Филимонов приводит легенду об авторах росписей, которую разберем позднее, но не дает ни подробного описания фресок, ни рассмотрения их художественного стиля.

Н. П. Кондаков, уделивший так много внимания Палеху в своей работе «Современное положение русской народной иконописи» (1901), даже не упоминает о палехских фресках. Первое довольно подробное описание сюжетов фресок и три репродукции с них дает брошюра Н. У-ва «Реставрация и освящение Крестовоздвиженского храма в селе Палехе Вязниковского уезда», Владимир, 1908.

[42] Вдоль панели стен главного храма существует следующая надпись «вязью»: «Въ лѣто 1807 написася сей храмъ Воздвиженія Чтнаго крта Гдня, при державѣ Гря Імператора Александра 1-го, благословеніемъ преосвящ. Зенофонта, Епкпа Владимірск. и Суздальск. Сія стѣнопись возобновися усердіемъ потомств. почетн. гражданина мѣстнаго иконописца Николая Мих. Софонова; иконостасъ устроися усердіемъ благотворителей прихожанъ; чинъ же великаго освященія обновленнаго храма сего совершися при державѣ Гдаря Імператора Николая II-го по благвенію Николая Архпа Владимірск. и Суздальск.; Благочиннымъ с. Палеха Протоіереем Николаемъ Чихачевымъ



Черт. 1



Черт. 2

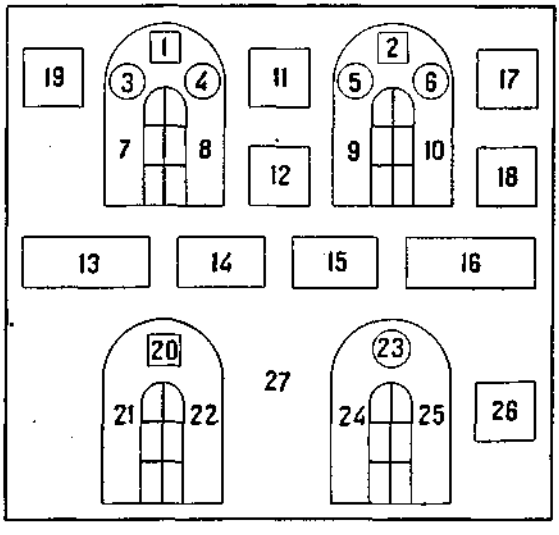
Черт. 3

при свящ. Іоаннѣ Рождественскомъ и церковн. старостѣ Іоаннѣ Вас. Бѣлоусовѣ, въ лѣто 1907 сентября 9 дня». Таким образом, фресковая роспись храма на основании источников, мне неизвестных, относится к 1807 г. Реставрация происходила на памяти автора в начале 900-х годов, продолжалась несколько лет и была закончена к сентябрю 1907 г., к столетнему юбилею фресок. Самая подпись выполнена во время этой последней реставрации.

[43] В *восточном* тимпане купола изображение «Отечества»—троичного бога, окруженного ангелами, четырьмя евангелистами и благословляющего мир. В трех остальных тимпанах купола—картины сотворения мира, данные в круглых медальонах. *Южный* тимпан (план см. черт. 1): 1) сотворение неба и земли (1-й день); 2) светил на тверди (4-й день); 3) рыб и птиц (5-й день). *Западный* тимпан (план см. черт. 1): 1) сотворение тверди и воды (2-й день); 2) сотворение человека (6-й день); 3) первые люди в раю. *Северный* тимпан: (план см. черт. 1): 1) сотворение растений (3-й день); 2) сотворение человека (6-й день); 3) грехопадение. Под сводом—фриз; на восточной стене, над иконостасом, две картины (план см. черт. 2): 1) следствия грехопадения (Бытие, III, 8); 2) изгнание из рая (Бытие, III, 24). На прочих трех стенах—видения Апокалипсиса. На *южной* стене (план см. черт. 3): 1) откровение (Ап., I, 1); 2) бог на престоле (Ап., IV, 2); 3) агнец (Ап., V, 1); 4) четыре всадника (Ап., VI, 2). На *западной* стене (план см. черт. 3): 1) шестая печать (Ап., VI, 12); 2) агнец на престоле (Ап., VII, 2); 3) поражение змея (Ап., XII, 1); 4) пророки (Ап., XI, 12). На *северной* стене (план см. черт. 3): 1) ангел с книгой (Ап., XIV, 1); 2) излияние фиалов (Ап., XVI, 1); 3) низвержение зверя (Ап., XIX, 11); 4) Иерусалим небесный (Ап., XXI, 22).

Сюжеты южной стены

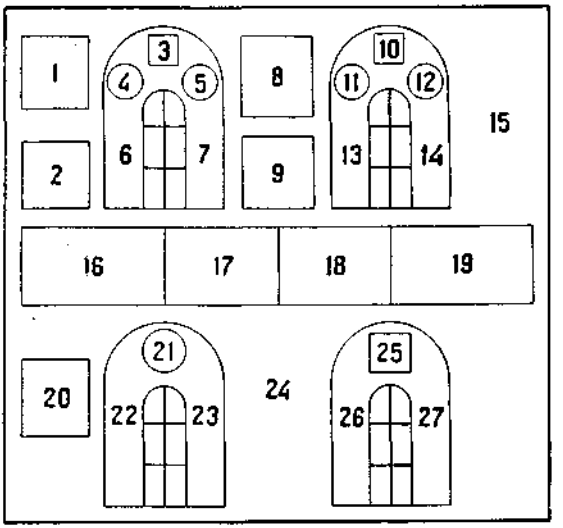
1) Владимирская б. м.; 2) Тихвинская б. м.; 3) кн. Александр Невский; 4) царевич Дмитрий; 5) кн. Борис; 6) кн. Глеб; 7) Константин В.; 8) царица Елена; 9) кн. Владимир; 10) кн. Ольга; 11) Иоанн в пустыне (Лука, III, 1); 12) «Отче, прославь имя твое» (Иоанн, XII, 28); 13) орнаментальный мотив (ваза); 14) благословение Иаковом сыновей Иосифа (Бытие, XLVIII, 14); 15) потопление египтян (Исход, XIV, 26); 16) битва с амаликитянами (Исход, XVII, 8); 17) притча о пире (Матфей, XXII, 13); 18) блудная жена (Иоанн, VIII, 6); 19) гирлянды цветов; 20) Феодоровская б. м.; 21) влкм. Георгий; 22) Федор Стратилат; 23) спаситель «Оглавный»; 24) преп. Петр Афонский; 25) преп. Ануфрий Великий; 26) воскрешение Лазаря (поздняя запись старой фрески масляной живописью с композиции Шнорра; в некоторых местах фреска сквозит под слоем записи); 27) киот с иконами (за киотом—распятие,—новая запись старой фрески).



Черт. 4

Сюжеты северной стены

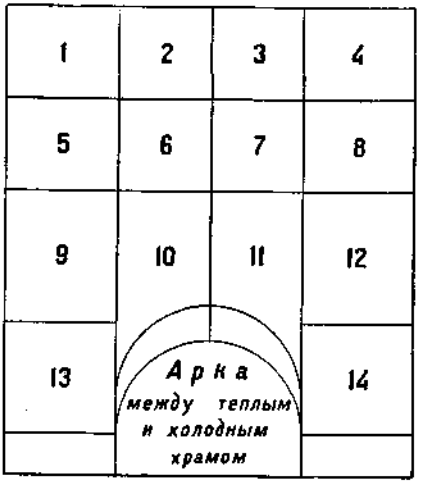
1) Исцеление прокаженного (Лука, XVII, 12); 2) изгнание торгующих (Матфей, XXI, 12); 3) Смоленская б. м.; 4) влкм. Варвара; 5) влкм. Екатерина; 6) болярин Федор; 7) кн. Михаил; 8) притча о мытаре и фарисее (Лука, XVIII, 10); 9) притча о блудном сыне (Лука, XV, 20); 10) Казанская б. м.; 11) вел. кн. Константин; 12) неизвестный святой; 13) царица Феофания; 14) царь Лев; 15) орнамент; 16) битва Константина с Максенцием; 17) несение креста (Лука, IX, 23); 18) опреснение источника деревом (Исход, XV, 23); 19) орнамент (мотив вазы); 20) вход в Иерусалим (с композиции Шнорра,—поздняя запись старой фрески); 21) Эммануил; 22) преп. Макарий римлянин; 23) преп. Марк; 24) снятие со креста (копия с Рубенса, варьированная и оремесленная,—вероятно, поздняя запись старой фрески около середины XIX века или 60-х—70-х годов); 25) Толгская б. м.; 26) Иоанн-Воин; 27) влкм. Димитрий.



Черт. 5

Сюжеты западной стены

1) Первый вселенский собор; 2) Второй вселенский собор; 3) Третий вселенский собор; 4) Четвертый вселенский собор; 5) Пятый вселенский собор; 6) Шестой вселенский собор; 7) Седьмой вселенский собор; 8) послание апостолов на проповедь (Иоанн, XVII, 18); 9) притча о девах (Матфей, XXV, 1); 10) Силоамская купель (Иоанн, V, 6); 11) притча о виноградарях (Матфей, XXI, 35);



Черт. 6

12) чудо с пятью хлебами (Матфей, XIV, 19); 13) суд Соломона (кн. Царств, III, 16); 14) три отрока в печи вавилонской (Даниил, III, 13).

Сюжеты алтаря

На своде потолка: Саваоф, окруженный серафимами и херувимами.

На стенах боковых—живопись двумя ярусами.

Верхний ярус—семь церковных таинств; нижний ярус—1) видение Иисуса Навина (кн. Иис. Навина, V, 14); 2) лествица Иакова (Бытие, XXVIII, 12); 3) «Приимите, ядите» (перед жертвенником); 4) митрополиты Иона и Петр; 5) митрополиты Алексей и Филипп. Обе композиции в алтарной нише; 6) жертвоприношение Соломона (кн. Царств, III, 8, 22); 7) неопалимая купина (Исход, III, 2); видение Исаии (Исаия, VI, 1).

Задняя стена: в центре, вверху, композиция—«И слово плоть бысть...». Внизу—по обе стороны царских врат симметрически—слева: 1) Симеон, сродник Господень; 2) Иаков, брат господень; справа: 3) Николай Чудотворец; 4) Григорий великий.

Окна алтаря: левое (северное)—1) вверху серафим; 2) слева Мефодий, патриарх константинопольский; 3) справа Григорий Богослов; *среднее* (восточное)—4) вверху серафим; 5) слева Прокопий Устюжский; 6) справа Андрей юродивый; *правое* (южное)—7) вверху серафим; 8) слева Тарасий, архиепископ константинопольский; 9) справа Афанасий, патриарх царьградский.

[44] Точное обозначение этой «лицевой» библии следующее:

«Bildnissen
aus Heilige Schrift
des Alt- und Neuen Testament
in welchen
Alle Geschichte und Erscheinungen
deutlich und schriftmässig
zu
Gottes Ehre
und
Andächtige Seelen erbäuliche
beschau
vorgestellt werden.

———

Mit Rom—Kayserl—
aller gnädigst—ertheilten Privil(egien?)
neu hervorgebracht
Christovh von Weigel
Kupferstiche in Augsburg
Anno M.D.C.LXXX».

[45] Пискатор—латинский перевод, аноним фамилии голландского гравера Фишера, выполнившего в XVII веке иллюстрации к библии. Лишь немногие сюжеты палехских фресок имеют сходство с мотивами Пискатора,—например, «Грехопадение», «Изгнание из рая», «Встреча Иакова и Рахили», «Иерусалим небесный». Три последние композиции имеют сходство и с иллюстрациями Вейгеля и заимствованы были Палехом у последнего. Так как библия Вейгеля

появилась позднее библии Пискатора (Пискатор—в 1650 и 1674 гг., Вейгель—в 1680 г.), то, возможно, что некоторые композиции были заимствованы Вейгелем у Пискатора или восходят к какому-то общему источнику.

[46] Например, «Изгнание из рая» (фриз восточной стены, «Апокалипсис, XVI, 1», «Апок. XXI и XXII,—Иерусалим небесный» (фриз северной стены).

[47] Например, «Силоамская купель»—перевернута фигура больного, входящего в купель.

[48] Например, «Притча о виноградарях» (западная стена).

[49] «Лествица Иакова (Бытие, XXVIII, 33)» и «Вефиль (Бытие, XXVIII, 38)» объединены в фресках (левая стена алтаря) в одну композицию «Сотворение жены» (своды храма).

[50] Восточная стена, вверху, справа,—см. прим. 43, план и объяснение к нему.

[51] На южной стене,—Матфей, XXII, 11—13,—см. прим. 43, план и объяснения.

[52] Лука, IX, 23,—на северной стене,—см. прим. 43, план и объяснения к нему.

[53] Этот мотив повторен в одной из икон палехской церкви, в изображении Георгия Победоносца. Не выяснены пока источники композиции: «1-й день творения», «4-й день творения», «Блудный сын».

[54] Анализ заимствований этой композиции сделан нами совместно с старейшим из палехских мастеров И. М. Бакановым. Совместно с ним изучалась автором сюжетно-композиционная связь фресок с библией Вейгеля.

[55] Нечто аналогичное мы наблюдаем в построении пространства у Джотто и кватрочентистов. Это построение в известной мере возвращается в эпоху классицизма и ампир.

[56] Примерно в десять голов.

[57] Изучение материала красок произведено было мною «на глаз» совместно с И. М. Бакановым, опытным фрескистом и последним реставратором палехских фресок.

[58] В брошюре Н. У-ва «Реставрация и освящение Крестовоздвиженского храма в селе Палехе Вязниковского уезда» роспись стен храма приписывается А. П. Сапожникову и приводится даже его биографическая справка по словарю Брокгауза-Ефрона. Это — недоразумение, опровергаемое и датой рождения А. П. Сапожникова и Филимоновым в его двух статьях: «Палех» и «Собрание иконописных рисунков бр. П. и М. Сапожниковых». В эпоху росписи палехского храма А. П. Сапожников был в возрасте от двенадцати до семнадцати лет,—если принять во внимание обе даты: 1807 и 1812 гг. Можно предполагать, что А. П. Сапожников (1795—1885), живописец и гравер, был сыном Сапожникова. Но нет никаких оснований полагать, чтобы он имел какое-нибудь отношение к сапожниковскому иконописному предприятию.

[59] Это немногое дается частью в указанных (см. прим. 58) статьях Филимонова, частью местным палехским преданием.

[60] Борисоглебская слобода Ярославской губернии, принадлежавшая гр. Орловой. См. у Филимонова: «Собрание иконописных рисунков братьев П. и М. Сапожниковых» (прим. 58).

[61] Сапожниковым приписывалась в Москве роспись Новоблагословенной церкви Троицы у Чернышева моста в Сыромятниках (на Самокатной улице). Церковь была построена и расписана приблизительно между 1820 и 1828 гг. Росписи—самые поздние фрески, известные в России. По своему стилю они очень близки к фрескам Палеха и, несомненно, выполнены палехскими мастерами. На розовом фоне стен каждая композиция выделена, как и в Палехе, рамкой, представляющей «уборочную» имитацию лепного орнамента. Композиции по-

крывают стены храма, его барабан и купол сплошным цветистым ковром. Синее в небе, золотисто-красноватое в землях, умеренные сочетания других цветов,— все это дает впечатление большой силы, яркости и колористической бодрости. Как композиции, так и формы более примитивны, более архаичны и иконописны, чем в Палехе. Нет влияния западного искусства в таком прямом виде, как там. Но «мирской» характер всего впечатления еще больше усиливается. В ряде композиций заметно стремление мастеров к реалистическому истолкованию пейзажа, особенно сельского. Вводятся жанровые мотивы. Фрески в конце XIX века были реставрированы палехскими мастерами (Софоновым,— см. гл. III).

[62] См. Филимонов, «Собрание иконописных рисунков бр. П. и М. Сапожниковых».

[63] Сапожниковское иконописное собрание и его судьба описаны Филимоновым в его небольших статьях: «Археологический клад у Сухаревой башни»,— «Вестник Общества древнерусского искусства», 1875, №№ 4 и 5; «Собрание иконописных рисунков бр. П. и М. Сапожниковых». О том же он говорит отчасти в уже цитированной выше статье «Палех».

[64] См. прим. 42 к этой главе.

[65] Слышал я сам несколько раз лично это предание от стариков. Держится в Палехе оно довольно крепко.

[66] См. Филимонов, «Палех».

[67] Местное предание (главным образом И. М. Баканов) указывает на композицию «Литургия» в алтаре большого храма пред жертвенником, как на первую пробу Сапожниковых, после которой они получили весь заказ на росписи в палехском храме.

[68] Так было в цитированной выше статье записано Филимоновым при его посещении Палеха в начале 60-х годов—при большей свежести самого предания и большей вероятной достоверности устных показаний.

[69] См. Филимонов, «Палех».

[70] См. соответствующее описание и художественный анализ этих композиций в начале настоящей главы.

Филимонов утверждает, что стены были расписаны Сапожниковыми «по придуманным ими самими рисункам» («Палех», стр. 26). Произведенный нами выше анализ фресок и установленная явная их зависимость от гравюр «четверочастной» аугсбургской библии Вейгеля XVII века показали, что дело было далеко не так.

[71] Филимонов, однако, утверждает, что «сапожниковское влияние освежило старый иконный стиль и упрочило здешним мастерам средства дальнейшего развития» («Палех», стр. 27).

[72] Ретушь (не всюду) накладывалась в виде общего «колера», восстанавливающего в первоначальной силе красочность фресковой поверхности. Местами на лицах поверх старых плавей появилась новая тушевка штрихом («отборки»).

Глава III

[73] Основатель пешехоновской мастерской—Макар Самсонович Пешехонов; начал свое дело в конце николаевской эпохи. У него работали мастера из Палеха: Волковы—отец—Илья Михайлович, доличник; сын — Лев Ильич, личник; Юдин, Михаил Иудович, личник; семья Ноговицыных—один доличник, два личника. Нам известен своими работами личник Петр Ноговицын.

Преемником М. С. был его сын Василий Макарович. Он не был уже иконописцем, подобно отцу. Имел, судя по устному преданию, довольно широкое образование. В. М. Пешехонов в целях улучшения подбора мастеров приезжал в Палех. Здесь он остановился у одного из лучших хозяев-мастеров, Николая Илларионовича Корина (деда художника А. М. Корина). Из Палеха в Петербург он вывез нескольких иконописцев: Корина, Дмитрия Николаевича — специалиста по доличному и по личному, Лятова, Ксенофонта Андреевича — мастера по пробелке золотом, Вицына, Дмитрия Никандровича—доличника. Позднее работали Вечерины, Петр и Михаил Яковлевичи (по словам Н. М. Голикова).

В той же мастерской работали тверичи: Чупасов, Первухин, Шарманов; новгородцы: Шубкин, Фаддеев.

Наиболее интенсивная работа мастерской В. М. Пешехонова связана с эпохой Александра II.

Отдельные мастера, отличавшиеся хозяйственной инициативой, пройдя пешехоновскую выучку, обзаводились собственными предприятиями. Так возникли особые мастерские, работавшие в круге пешехоновского стиля: Виноградова, Фаддеева—новгородца, палехцев—Ноговицына, Петра Ионовича, Юдина, Михаила Иудовича, Антроповых, Никифора Леонтьевича и Сергея Никифоровича, Перфильевых. Все эти сведения о пешехоновском деле и его разветвлениях получены мною в беседах с палехским иконописцем Андреем Михайловичем Голиковым, работавшим когда-то в мастерской П. И. Ноговицына и сохранившим в своей памяти массу фактов из той эпохи.

[74] Академик Василий Васильевич Васильев—костромич родом; раньше—Пестряков; переменил фамилию «из-за солдатчины», ходил в Академию на подготовительные курсы еще будучи учеником-иконописцем. Академик Михаил Дмитриевич Мартынов—раньше мастер пешехоновской мастерской; иконописцем у Пешехонова был и Михаил Семенович Виноградов, позже самостоятельный хозяин иконописно-живописного предприятия. Все эти сведения получены мною от А. М. Голикова.

[75] Сведения от А. М. Голикова.

[76] Икона «Всех скорбящих радости». Подписи: слева внизу — «Михаил Иудинъ и илья волъковъ»; справа внизу—«написася 1849 года декабря 27 дня въ снкпетербурге».

Икона «Неопалимая купина». Подписи: «Илья Волъков написася 1850 года апреля 29 дня в Сампетербурге
и Михаил Іюдинъ».

[77] Икона спасителя, сидящего на престоле в архиерейском облачении (размер: 88×57 см. в свету). Подпись: «1854 года въ С. Петербурге. Лицы Петръ Ноговицынъ. Илья Волков».

Икона богоматери в венце, на престоле (размер: 88×57 см. в свету). Подпись: «Илья Волъковъ лицы Петръ Ноговицынъ».

Икона «Отечество» (размер: 141×105 см. в свету). Подпись: «Писанъ сей образъ въ С. Петербурге 1855 года. Лицы Петръ Ноговицынъ. Платье Илья Волъковъ». Подписи в заклиросных иконах сделаны очень мелко и искусно, спрятаны в орнаментике—пышных завитках подножий престолов справа и слева, а в запрестольной иконе—на поверхности маленьких сферических украшений внизу передних ножек трона.

Тщательная маскировка подписей могла бы найти объяснение частью в скромности мастеров, частью (и главным образом) в том, что выполнялся заказ Пешехоновым, как предпринимателем. И вряд ли хозяин допустил бы очень заметные подписи исполнителей на лицевой стороне иконы.

[78] Икона «Да молчит всякая плоть человеча». Размер 35,5×30,5 см. Подпись справа, внизу, на клейме, над орнаментом: «Написася сей стый образ 1853 года. Писал иконоп. Васил. Скопин».

[79] См. стр. 77—80.

[80] Эти принципы были особенно разработаны в деле изготовления самых дешевых сортов икон, в огромных количествах выбрасывавшихся на рынок Холуем и Мстерой. См. о характере, условиях и приемах такого производства у Н. П. Кондакова—«Современное положение русской народной иконописи», Н. Н. Ушакова—«Исторические сведения об иконописании и иконописцах Владимирской губернии», А. В. Бакушинского—«Палехские лаки», 1925, о мстерских иконописцах см. у И. А. Голышева—«Богоявленская слобода Мстера», 1865.

[81] Механический «перевод» композиции делался так: икона, с которой нужно было выполнить перевод, тонко прописывалась поверх олифы сажей, растворенной на воде с сахаром так, чтобы получился целиком весь ее точный рисунок, начиная с силуэта и заканчивая внутрисилуэтными формами и «светами». Света—блики—прописывались киноварью или баканом на том же составе. После того как пропись несколько подсохнет и начнет давать «отлип», накладывали на икону лист бумаги, осторожно и равномерно нажимали сквозь него на поверхность иконы. Потом так же осторожно снимали лист. Получался точный печатный оттиск всего рисунка иконы. Оставшуюся краску на поверхности иконы осторожно смывали водой. Оттиск передавал композицию иконы в обратном—зеркальном—отражении. С этого оттиска делалась калька. Все линии рисунка в ней намечались пунктиром с помощью тонкой иглы. Такую кальку с позитивным изображением накладывали на левкашенную доску будущей иконы и били по ней осторожно мешочком-тампоном, наполненным мелко истолченным углем. Это называлось «припорошить» (от слова «порох»). Затем калька осторожно снималась с иконы. На левкасе ясно обозначался «припорох» рисунка. Оставалось только аккуратно его закрепить кистью: сажей на желтке. В этом способе уже ничего не оставалось творческого. Все сводилось к точнейшему следованию данным и сохранившимся по традиции образцам. Прием типично механизированный и ремесленный, хотя и имеет за собою многовековую давность. Он раньше был удобен для точного канонического сохранения иконографической чистоты предания.

[82] Семейное предание Софоновых так восстанавливает историю дела. Еще в конце XVIII или в начале XIX века дело начал Никита Софонов—личник, работавший у себя на дому. Сын его, Михаил Никитич, имел уже учеников и подмастерьев (быть может, двоих). Сын Михаила Никитича, Лев Михайлович, восемнадцати лет уехал в Петербург. Там он обзавелся небольшой мастерской. Это было ранее 1812 года. Семья была крепостная и принадлежала помещику Бутурлину вместе с частью крестьян Палеха. Около 1830 года Л. М. был послан барином в Палех в качестве «бурмистра». Мастерская и иконное производство были переведены в Палех, а в Петербурге была только лавка, торговавшая иконами. С Л. М. переехали в Палех и его два сына—Михаил и Николай. Л. М. уже в это время брал довольно крупные подряды по стенописи. Предание говорит о работах Л. М. совместно с детьми, Михаилом и Николаем, в городах верхнего Поволжья: Ярославле, Ростове (Яковлевский монастырь). При Л. М. была расписана в Палехе кладбищенская церковь. В Ярославле Л. М. и умер. Он был выдающимся мастером. После смерти Л. М. делом управлял Николай Львович. Он был, повидимому, неплохой хозяин, но весьма посредственный мастер. В начале 70-х годов, приблизительно с 1872 года, принял от Н. Л. дело Николай Михайлович, сын Михаила. До двадцати восьми

лет он работал как мастер-иконописец, умел писать и доличное и личное. Мастером был очень хорошим. Оказался не менее хорошим организатором. При нем софоновское дело достигло высшего размаха. После Н. М. оно продолжалось сыновьями, Михаилом Николаевичем и Николаем Николаевичем, до революции.

Все эти фактические сведения мною получены от М. Н. и Н. Н. Софоновых.

[83] Стенная роспись Грановитой палаты была выполнена Василием Евграфовичем Белоусовым и его сыновьями, Иваном Васильевичем и Василием Васильевичем. Участвовали на меньших ролях и другие мастера. Начата и закончена роспись в 1882 году под наблюдением Г. Д. Филимонова. В начале 80-х годов Белоусовыми была открыта самостоятельная мастерская в Палехе. Они выполняли и монументальные заказы росписи церковных стен,—например, в 1887—1888 гг. роспись собора в Шуе. В Москве—церковь Трех святителей. Больше всего работали в районе среднего Поволжья,—в Самарской и Симбирской губерниях. Широко поставляли иконостасные иконы, а в Самаре имели и особую резную мастерскую для производства иконостасов. В 1896 г.—роспись собора Девичьего монастыря в Александрове Владимирской губернии.

[84] Художник В. Д. Фартусов в течение двух лет производил раскрытие частью фресок, частью плафона в среднем куполе Успенского собора во Владимире. Во время работы он обнаружил на паперти фрагменты отдельных фигур и композиций весьма странного характера. Они были совершенно непохожи по своему стилю на все то, что в XV—XVI вв. создавалось в круге древнерусской традиции. Это была неожиданная смесь форм, отдаленно напоминающих формы прерафаэлитов, с манерой позднего академизма. Комиссия экспертов во главе с Забелиным отнеслась очень скептически к этим открытиям, заподозрив художника даже в увлечении ретушью кажущихся изображений в игре пятен плесени и трещин. Фартусов был удален, и реставрация поручена Н. М. Софонову. Первое описание всей этой истории было дано А. И. Успенским в «Трудах Комиссии по охране памятников», М. 1909, т. III, и в его статье для журнала «Золотое руно», 1909, №№ 7, 8, 9. П. П. Муратов, хоть и с оговорками, стал решительно на сторону Фартусова, обвиняя Забелина и главным образом Софонова в «варварском» отношении к памятникам (см. «Историю русского искусства», под ред. И. Грабаря, т. VI, стр. 294—296 и стр. 288—291,—воспроизведения фартусовских фотографий). Вся эта странная и не разгаданная пока история с фартусовской реставрацией требует нового пересмотра. Однако вряд ли можно здесь стать на точку зрения П. П. Муратова, высказанную им в упомянутом нами труде. Старейший из палехских мастеров, И. М. Баканов,—живой свидетель и очевидец событий,—определенно заявляет, что Фартусов работал не по графьям контуров, а подтушевывал. Графьи давали иной рисунок и иную композицию. Вся живопись уже не уцелела. Софонову и его мастерам, в числе которых был молодой И. М. Баканов, пришлось восстанавливать живопись по графьям. Делалось это крайне осторожно даже по тем временам. Сначала калькировали, потом расчищали, потом снимали вторичную кальку и, наконец, «заправляли», а после Фартусова—прописывали. Все дело проводилось под наблюдением археологов и главным образом Забелина.

Работы в Новгороде производились палехскими мастерами Софонова в 1896 — 1899 гг. Это было восстановление стенописи Софийского собора. Сначала копировали фрески в главном куполе до парусов и пророков в барабане купола. Все остальное еще до появления Софонова было сбито и вновь заштукатурено архитектором Сусловым, за исключением фрески с изображением «матери Елены и царя Константина». Однако эти фрески были иного

стиля, чем роспись купола. Суслов пригласил для росписи художников Навозова, Рябушкина. Делались пробы росписи в алтаре, оказавшиеся, естественно, неудачными. Тогда дело передали палехским иконописцам. Они начали роспись *по новой штукатурке*,—правда, по их мнению, в стиле, близком к стилю «пророков» в барабане. Но пытались, как говорит И. М. Баканов, участник росписи, «облагородить» стиль: «написаны были страшно». Пользовались репродукциями Палатинской капеллы, Киево-Софийского собора («Нерушимой стены», «Евхаристии», «Святителей»), рисунками из Спасо-Мирожского монастыря. Делали все это очень тщательно, но не самостоятельно, под руководством и постоянным контролем целой комиссии, куда входили, между прочим, М. П. Боткин, архитектор В. В. Суслов. Проект росписи был составлен вновь Сусловым С некоторыми видоизменениями им и пользовался Софонов с своими мастерами. Таким образом, все это на самом деле далеко не было похоже на то, что ставилось в вину Палеху в данном деле. Во всяком случае, здесь нельзя говорить о «варварских записях» несуществующих фресок. И не столько Палех, сколько его археологическое руководство было виновно в несколько легковесной стилизации новых росписей по новой штукатурке.

[85] Мне пришлось видеть довольно значительную по количеству группу фотографий, бывших в ходу в софоновской мастерской, купленных в свое время у Дациаро. Это были религиозные салонные сюжеты таких художников, как Фаншмидт, Г. Г. (Pfannschmidt, G. G.); Гёнеке, М. (Hoenecke, M.); Бендеман, Е. (Bendemann, E.); Ари Шеффер (Ary Scheffer); Ноак, А. (Noack, A.); Гебхарт, Е. В. (Gebhart, E. V.); Зинкель, Г. И. (Sinkel, H I.); Итенбах, Ф. (Ittenbach, F.) и др. Среди них вкрапливалось кое-что из произведений Гвидо Рени, Да Винчи, Дюрера, Дольчи, Ван-Дейка. Но больше всего были в ходу иллюстрации к библии в картинах в издании 1863 года.

[86] Кроме упомянутой выше белоусовской мастерской (см. прим. 83), в Палехе были мастерские А. Т. Коровайкова, Д. П. Салаутина, Л. И. Парилова, М. П. Парилова и ряд более мелких предприятий полусемейного-полунаемного характера производства.

[87] Так, например, известны с 80-х годов мастерские: Ф. А. Соколова с работавшими у него палехскими мастерами М. Ф. Золотяковым, Г. В. Буториным, В. З. Макаровым; В. Н. Суслова, отца архитектора Суслова; А. С. и М. А. Рогожкиных. Еще позднее появились мастерские П. М. Соколова, И. Ф. Ерзунова, И. И. Баканова, И. М. Комарова, А. А. Глазунова.

[88] Эта борьба была очень напряженной и драматичной. Столкновения романтиков и реалистов очень подробно и живо можно проследить по журналам «высочайше утвержденного» Комитета попечительства о русской живописи. См. «Иконописные сборники», вып. I (1907), II (1908), III (1909), изданные Комитетом.

Уже в журнале Комитета от 18 февраля 1903 г. видим первое упоминание о жестяных изделиях Жако, мешающих в Киеве устройству иконописной мастерской и лавки Комитета по продаже рукописных икон. Оказалось, что кроме фирмы Жако изготовлением печатных икон занимаются литография Фесенко и Троице-Сергиева лавра. Комитет «выразил желание к скорейшему изысканию способов борьбы с машинным производством икон» («Иконоп. сб.», вып. I, стр. 8—9). Журнал Комитета от 10 марта 1903 г. весь посвящен вопросу о борьбе с машинным производством икон. Характерна докладная записка фирмы Бонакер о расширении производства его печатных икон «в виду увеличивающегося сбыта» и о «преобразовании ее фабрик на акционерных началах». Фирма предлагала, однако, Комитету, если бы он пожелал, «экспроприировать» фабрики на определенных условиях. Записка была представлена Николаю II. Коми-

тету было предложено изыскать меры к «прекращению вредного влияния машинного производства икон на русскую иконопись». Однако вместе с сим последовал протест обер-прокурора синода, где говорилось о возможных убытках от закрытия фирм, печатающих иконы, и о необходимости согласовать предпринимаемые мероприятия с министерством финансов. Н. П. Кондаков представил Комитету свою докладную записку, в которой сжато и ярко характеризовал растущее засилие машины в производстве икон, особенно на русском юге, рост частных предприятий и их барышей на этом деле, начало германской экспансии в данном производстве, падение работы даже в московских иконописных мастерских, но особенно в местах дешевого производства икон. Кондаков предлагал взять печатание икон в руки Комитета и сосредоточить в лаврах (крупнейших монастырях), запретив производство печатных икон частным фирмам. Комитет принял аналогичное постановление («Иконоп. сб.», вып. I, стр. 11—22). Меры Комитета получили «высочайшее одобрение» (журнал от 17 апреля 1903 г.). Получено было согласие большинства ведомств с мерами Комитета (журнал от 21 января 1904 г.). Распространение печатных икон между тем продолжалось и ширилось, вопреки усилиям Комитета. Журнал Комитета от 6 мая 1905 г. знакомит с тем серьезным противодействием заинтересованных ведомств, которое было обусловлено и выгодами государства и защитой основ капиталистической системы. Министерство финансов, «сочувствуя предположениям Комитета», предлагало «постепенность исполнения». Оно против немедленного запрещения печатания икон, так как было бы «невозможным удовлетворение спроса народа на православные иконы». Оно за «продолжение на время деятельности изготовляющих печатные иконы фабрик». Нельзя запретить и пропуск печатных икон из-за границы. Эта ясная, но весьма лицемерная позиция была подкреплена новым мнением обер-прокурора синода, более точным и категорическим. Он говорит, что только особым законодательным актом может быть отменено машинное производство икон; о том, что «лишь одно машинное производство может удовлетворить» массовые запросы, а «предположения Комитета направлены именно к совершенному стеснению машинного производства иконных изображений». Обер-прокурор остроумно и ядовито, с точки зрения церковно-канонической, критикует предложение Комитета о предоставлении монопольного права печатания икон лаврам, так как «самый монастырь получил бы неканонический вид и приобрел бы неканоническое значение промышленного предприятия и торговой фирмы, чего и канонически и в нравственном отношении допустить невозможно». Это обозначает «устранение всякой частной промышленности, промышленных учреждений, орудующих значительными капиталами и массою рабочего населения». Такой акт должен быть законодательным результатом координированного решения министерств финансов, внутренних дел, юстиции. Обстрелянный такой тяжелой артиллерией, Комитет решил, что, если «по особо тяжелым условиям настоящего времени и невозможно приведение в исполнение всех выработанных им мероприятий для упорядочения и сокращения машинного производства икон, то возможно осуществление теперь же *хотя некоторых* (курсив мой.—*А. Б.*) из сих предположений». Комитет хотел теперь выяснить у министерства юстиции, избегая «затрагивать имущественные интересы фабрикантов», какие можно было бы применить «из высочайше одобренных мер по упорядочению и сокращению машинного производства икон» («Иконоп. сб.», вып. I, стр. 54—61). От такого решения Комитета дело, конечно, не могло подвинуться. В 1907 г. Николай II принимает депутацию иконописцев Палеха, Холуя, Мстеры, ходатайствующих о запрещении печатания икон. Даны были обещания «озаботиться облегчением тяжелого положения иконописцев» (журнал от 20 марта 1907 г.; «Иконоп. сб.», вып. II,

стр. 16). Депутация доложила и Комитету о своих нуждах. Н. П. Кондаков, резюмируя все положение, принужден был заявить, что за четыре года борьбы «вопрос о сокращении машинного производства икон остается все в том же положении» («Иконоп. сб.», вып. II, стр. 32).

Яркой концовкой всей истории служит письмо В. М. Васнецова от 12 марта 1909 г., адресованное председателю Комитета гр. С. Д. Шереметеву. Это крик художника-романтика против волны машинной пошлятины, против капитала. Васнецову все положение дела «представляется до некоторой степени похожим на то, как если бы министр финансов для борьбы с распространением фальшивых ассигнаций вздумал разрешить печатать частным лицам такие же фальшивые ассигнации, дабы конкуренцией ослабить производство...» («Иконоп. сб.», вып. III, стр. 115—121).

[89] См. книгу Н. П. Кондакова «Современное положение русской народной иконописи», 1901, стр. 4—5, 19, 33, 34—46, 63—64.

Часть II

Глава I

[1] Прежде всего, это была группа художников из старинного иконописного и в общем очень талантливого рода Кориных: старший Ал. М. Корин—впоследствии преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества, его брат, уже упоминавшийся нами Ан. М. Корин, Н. М. и Н. Д. Корины, М. А. Маркичев, И. А. Лапин. Все они, несомненно, в большей или меньшей мере люди талантливые, порывая резко с основами своего старого искусства, не могли ярко и вполне самостоятельно развернуть своего творчества на другой, по существу чуждой им основе. Исключение представляют ныне братья П. Д. и А. Д. Корины. Они пошли не по линии отказа от своей прошлой художественной культуры, а по пути ее внутреннего, органического преодоления. П. Д. Корин уже дал ряд таких произведений, которые характеризуют его не только как большого художника с новым строем образов, но и как замечательного мастера с своеобразным стилем и манерой.

[2] Ныне в Музее революции СССР в Москве; приобретен на выставке «Искусство Палеха» в 1932 г.

[3] Ныне в Кустарном музее в Москве.

[4] См. часть III, гл. III.

Глава II

[5] См. ч. I, гл. I.

[6] См. там же.

[7] Несколько десятков цветных репродукций с персидских миниатюр Британского музея были посланы мною в Палех несколько лет тому назад. Они произвели большое впечатление на многих мастеров. До сих пор они ходят по рукам и побуждают к новым стилевым сдвигам и исканиям.

Часть III

Глава I

[1] См. ч. I, гл. II, стр. 30—39 и примечания к ней.

[2] Известны мне лишь несколько вещей его работы, которые дают очень мало для определения его стилистических особенностей.

[3] См. дальше главу о лаках, стр. 199—202.

[4] Способ работы на ассисте см. в гл. III, стр. 211.

[5] Способ работы на гульфарбе (Goldfarbe—золотая краска). Берется сгущенная олифа (вареное растительное масло) и смешивается с светлым масляным лаком в пропорциях: 9 частей олифы, 1 часть лака. Этот состав (он и называется «гульфарбой») смешивается с белилами. Им наносится рисунок. Коробку, прокрытую гульфарбой, сушат не до конца, а до отлипа гульфарбы. После этого тампонируют прокрытые гульфарбой места металлическим порошком (бронзой, золотом, аллюминием), растирая прокрытые места сухой ватой. Непрокрытые места протирают мокрой ватой, смывая след порошка. Наконец, сушат в высокой температуре (до 80°).

[6] Мастерские-предприятия вишняковских лаковых изделий конкурировали с лукутинским производством в течение всего XIX века. Но изделия вишняковские были примитивнее и ниже по художественному качеству. Род Вишняковых имел несколько мастерских, в которых каждый из владельцев вел дело самостоятельно. Потомки Вишняковых доныне не бросают лакового производства.

[7] Этот заказ по поручению директора музея А. А. Вольтера я лично отвез в Палех и принял ближайшее участие в его выполнении—консультацией с мастерами по поводу эскизов, корректированием выполнения в процессе работы, беседами о декоративных и орнаментальных задачах. Заказ Кустарного музея сыграл решающую роль, указав новый путь применения творческой энергии бывших иконописцев Палеха.

[8] Устав артели был утвержден 8 января 1925 г.

[9] Представителем артели в Москве был избран А. А. Глазунов, выполнявший эти обязанности приблизительно около двух лет.

[10] Лучше всего количественный рост артели показывают списки членов Палехской артели за первые пять лет ее существования. Они даны самой артелью: в 1924 г.—семь человек (Котухин А. В., Голиков Н. Н., Маркичев И. В., Баканов И. М., Зубков И. И., Котухин В. В., Зубков А. И.), в 1925 г.—девять (прибавились: Ватагин А. И., Баканов Г. М.), в 1926 г.—пятнадцать (прибавились: Блохин А. И., Вакуров И. П., Дыдыкин Д. Н., Вакуров И. В., Сосин С. В., Бабанов И. С.), в 1927 г.—восемнадцать (прибавились: Дыдыкин А. А., Зиновьев Н. М., Белоусов А. В.), в 1928 г.—то же (Блохина сменил Баженов П. Д.), в 1929 г.—двадцать три (прибавились: Коурцев Ф. А., Баранов В. И., Буторин А. Н., Буреев Б. К., Жегалов В. В.).

[11] Застрельщиком и в этом деле новой помощи Палеху был Ф. Ю. Жоховский, большой знаток кустарных промыслов, работавший тогда уже в нижегородском госторге (Верхневолжском отделении Госторга). Он заинтересовал палехским делом уполномоченного Госторга Н. Е. Ефимова. Последний дал первую широкую возможность для экономического обеспечения артели и творческого ее развития путем покупки всей ее продукции по ценам, устанавливаемым самой артелью. Его целью было создание такого положения для коллектива мастеров, которое оказалось бы вполне благоприятным для их творческого развития.

[12] Первоначальный проект сводился к следующим принципиальным положениям:

«...Введенное при Палехской артели древней живописи ученичество дало определенные результаты: в артель влилось уже значительное количество молодых, вновь подготовленных работников, увеличив состав артели примерно на треть. Подготовка учеников происходит традиционными методами, дающими превосходный производственный эффект: ученики очень быстро усваи-

вают хороший и строгий рисунок, научаются компоновать самостоятельно не только в рисунке, но и на вещах. К росписям вещей, т. е. к полному участию в производстве, ученики в большинстве могут переходить уже во втором году обучения. Характер обучения сводится к передаче ученику традиционных навыков и мастерства индивидуальным руководителем-инструктором из лучших мастеров. Система такого индивидуального обучения, традиционная в иконописном деле и оправданная высоким мастерством и его производственными результатами как в прошлом, так и в настоящем палехского дела, является для дальнейшего развития последнего наиболее оправданной и целесообразной. Революционное зарождение его современной разновидности, особенно бурно сейчас начинающее себя проявлять в поисках новых сюжетов, новых материалов и способов обработки, в сильнейших изменениях формы и ее истолкования, в выработке нового художественного мировоззрения, в превращении иконописца из ремесленника в мастера-художника с растущими творческими запросами,—все это вполне сочетается с крепкой опорой на местную художественную традицию не только в мастерстве, но и в способах обучения ему.

Задача подготовки смены действующим мастерам может быть разрешена на следующих основаниях:

а) при Палехской артели древней живописи должна быть организована мастерская-школа с трехгодичным курсом обучения;

б) во главе мастерской-школы должен быть поставлен в качестве заведующего *мастер-производственник, член артели;*

в) вводятся следующие предметы обучения:

1) рисунок и живопись; 2) производственные процессы: папье-маше, фарфор, финифть-эмаль; 3) история искусства (с особым выделением учения о построении пространства в развитии искусства; здесь же краткие сведения о началах перспективы); 4) анатомия; 5) учение о цветах; 6) технология материалов; 7) политграмота;

г) система преподавания должна быть обусловлена традиционными приемами обучения, давшими Палеху самостоятельный и крепкий стиль. Рисунок и живопись должны преподаваться группой инструкторов-мастеров. Каждый из них должен иметь не менее двух, но не более шести (на каждый год по два) учеников, выпуская ежегодно двоих, вполне обученных молодых мастеров. В течение последнего года возможен выбор учеником и иных руководителей при согласовании этого выбора с учебным советом мастерской-школы.

Производственные процессы преподаются мастерами-производственниками;

д) по окончании школы молодым мастером обязателен его *годовой стаж* на производстве для усовершенствования чисто технического и для расширения кругозора путем экскурсий, командировок.

В целях помощи местному населению района и использования художественных навыков, воспитанных столетиями художественного производства, в Палехе вместо школы крестьянской молодежи должна быть устроена особая школа *типа художественно-промышленного техникума.*

Школа должна иметь:

а) индустриально-художественный уклон, давая подготовленных специалистов-художников и инструкторов по *ситценабивному, гобеленному, клееночному и обойному делу;*

б) декоративно-мануфактурный уклон, давая художников и инструкторов по росписи *фарфора и майолики* для государственных фабрик и заводов этого производства, по *изобретению рисунков* для *массовой росписи* предметов быта и *строчно-вышивального дела* в районе».

БИ

Раздел III остался неосуществленным. Школа при Палехской артели работает по несколько видоизмененным учебному плану и программам, но в основном близким к тем, которые были мною составлены при непосредственном участии инициативной группы мастеров во главе с И. М. Бакановым.

[13] В процессе расширения и укрепления палехского дела очень крупную роль играет Я. С. Ганецкий своей постоянной поддержкой. Напряженный интерес к этому делу за последние годы проявляет М. Горький. Большую помощь Палеху в различные моменты оказывали Н. П. Горбунов, Подвойский, А. И. Муралов, В. Бонч-Бруевич, А. В. Луначарский.

[14] За последнее время на Палех обращены особые заботы СТО. Артель передана в ведение «Всекохудожника» как в области хозяйственного, так и художественно-идеологического руководства.

Глава II

[15] Исключение представляют собою братья П. Д. и А. Д. Корины, также прошедшие курс степановской школы после окончания ими иконописной мастерской Комитета.

[16] Ученичество было организовано усилиями Ф. Ю. Жоховского и Н. Е. Ефимова на средства Нижгубконторы Госторга в январе 1928 г. Преподавателями были назначены: Баканов И. М., Маркичев И. В., Голиков И. И., Котухин А. В., Вакуров И. П. и Буторин Д. Н., с оплатой за преподавание в 50 рублей ежемесячно. Ученические стипендии были установлены в сумме 25 рублей ежемесячно. Такая материальная база была вполне достаточной для серьезной и прочной организации дела. Позднее большие заботы об ученичестве в Палехе были проявлены со стороны Я. С. Ганецкого и Н. П. Горбунова, выхлопотавшего в Совнаркоме дальнейшие, более широкие ассигнования на это дело. Еще позднее материальные заботы об ученичестве в Палехе перешли в ВСПК, ныне во «Всекохудожнию».

[17] Это показывает рост ученичества с 1926 г. В 1926 г.—1 ученик, в 1927—6 учеников, в 1928—12 учеников, в 1929/30—24, в 1931—50, в настоящее время около ста человек.

[18] См. прим. 12 к этой части.

Глава III

[19] Rhus vernicifera из породы Anacardiaces.

[20] См. прим. 5 к этой части, стр. 236.

[21] При энергичном содействии Я. С. Ганецкого в Музей керамики были командированы сначала И. М. Баканов и И. И. Голиков, а зимою—А. В. Котухин, И. В. Маркичев и Д. Н. Буторин. Много помог успеху обучения директор музея С. З. Мограчев, разработавший совместно со мной программу и систему обучения мастеров.

[22] По инициативе Я. С. Ганецкого был добыт из-за границы пергамент.

Заключение

[23] См. ч. I, гл. II, стр. 24—29, где изложена история искусства Мстеры и Холуя.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЧЕРНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Село Палех. Общий вид с юго-востока 12
2. Палехская церковь с юго-запада 13
3. Икона «Акафист Николаю Чудотворцу» XVIII в. 31
4. Клеймо иконы «Акафист Спасителю» XVIII в. 35
5. Клеймо иконы «Акафист Спасителю» XVIII в. . . . . —
6. Икона «Иоанн Предтеча в пустыне» XVIII в. 43
7. Икона «Иоанн Предтеча с житием» XVIII в. 52
8. Икона «Суббота всех святых» 1813 г. 53
9. Гравюра из библии Вейгеля «Несение креста» 1680 г. . 59
10. Палехская фреска «Несение креста» 1807—1812 62
11. Гравюра из библии Вейгеля «Моисей в сражении с амаликитянами» 1680 г. 64
12. Палехская фреска «Моисей в сражении с амаликитянами» 1807 — 1812 г. 65
13. Палехская фреска «Притча о виноградарях» 1807—1812 г. . 69
14. Гравюра из библии Вейгеля «Силоамская купель» 1680 г. 73
15. Палехская фреска «Силоамская купель» 1807—1812 г. . . 75
16. Гравюра из библии Вейгеля «Благословение Иаковым сыновей Иосифа» 1680 г. 77
17. Палехская фреска «Благословение Иаковым сыновей Иосифа» 1807 — 1812 г. 79
18. Палехская фреска «Сражение Константина с Максенцием» 1807—1812 г. 82
19. Гравюра Аллара «Петр I на коне» 84
20. Икона «Да молчит всяка плоть человека» 1853 г. . . . 91

21. Голиков, И. И. «Игра в шашки». Лак. 1923. Кустарный музей в Москве 133
22. Голиков, И. И. «Встреча». Лак. 1924 г. 138
23. Голиков, И. И. «Встреча». Лак. 1926 г. 139
24. Буторин, Д. Н. «Охота». Лак. 1927 г. Гос. Третьяковская галлерея 141
25. Буторин, Д. Н. «Дон-Кихот». Лак. 1933 г. Гос. Третьяковская галлерея 144
26. Баженов, П. Д. «Встреча с тигром». Лак. 1932 г. . . 145
27. Баженов, П. Д. «Алеко». Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Цыгане». Лак. 1931 г. 150
28. Баженов, П. Д. «Кустарное производство». Лак. 1933 г. . 151
29. Голиков, И. И. «Тройки». Лак. 1924 г. Кустарный Музей в Москве 155
30. Голиков, И. И. «Битва». Лак. 1926 г. 157
31. Голиков, И. И. «Битва». Лак. 1925 г. 158
32. Голиков, И. И. «Битва». Лак. 1927 г. 159
33. Голиков, И. И. «Бесы». Дерево. Лак. 1930 г. 161
34. Голиков, И. И. «Три музыканта». Лак. 1926 г. 163
35. Турин, Д. М. «Свидание». Лак. 1933 г. 164
36. Баранов, А. С. Иллюстрация к произведению Пушкина «Сказка о золотом петушке». Лак. 1933 г. 165
37. Котухин, А. В. «Заседание сельсовета». Лак. 1925 г. Кустарный Музей в Москве 167
38. Котухин, А. В. «Жар-птица». Лак. 1932 г. 170
39. Котухин, А. В. «Барабанщик». Лак. 1933 г. Гос. Третьяковская галлерея 171
40. Маркичев, И. В. «Крестьянское восстание». Лак. 1927 г. Гос. Третьяковская галлерея 173
41. Баканов, И. М. «Изба-читальня». Лак. 1925 г. Кустарный музей в Москве 175
42. Баканов, И. М. «Индустриализация сельского хозяйства». Лак. 1930 г. Кустарный музей в Москве 176
43. Баканов, И. М. Иллюстрация к произведению А. С. Пушкина «Сказка о золотом петушке». Лак. 1932 г. 177
44. Дыдыкин, А. А. Иллюстрация к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Песня о купце Калашникове». Лак. 1933 г. . 179
45. Зиновьев, Н. М. «Москва-порт». Лак. 1931 г. Музей революции СССР 181
46. Зиновьев, Н. М. «История земли. Третичный период». Лак. 1930 г. Гос. Третьяковская галлерея 182
47. Зиновьев, Н. М. «История земли. Ледниковый период». Лак. 1930 г. Гос. Третьяковская галлерея 184

48. Зиновьев, Н. М. «История земли. История человеческой культуры». Лак. 1930 г. Гос. Третьяковская галлерея . 185
49. Зубков, И. И. «На речке». Лак. 1933 г. 187
50. Голиков, И. И. «Хоровод». Панно. Кустарный Музей в Москве 195
51. Баканов, И. М. «Железный поток». Сюжет из повести с тем же названием А. Серафимовича. Панно. 1931 г. . . . 199

ЦВЕТНЫЕ ТАБЛИЦЫ

I. Голиков, И. И. «III интернационал». 8
II. Голиков, И. И. «У колодца» 128
III. Котухин, А. В. «Старуха Изергиль», иллюстрация к произведению М. Горького . . . 152
IV. Маркичев, И. В. «За грибами» 160
V. Баканов, И. М. «Бахчисарайский фонтан», иллюстрация к поэме А. С. Пушкина . . . 168
VI. Вакуров, И. П. «Буревестник», иллюстрация к произведению М. Горького 176
VII. Зиновьев, Н. М. «Праздник коллективизации» . . . 192
VIII. Зубков, И. И. «Палех» 208

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 7

Часть I

ИСТОРИЯ СТИЛЯ И ПРОИЗВОДСТВА

Глава I. Истоки искусства Палеха 11
Глава II. Палех в эпоху расцвета (XVIII—начало XIX века) . 22
Промысел края . . . . . —
Палехская иконопись 28
Палехские фрески 55
Глава III. Палех в эпоху упадка (вторая половина XIX века) 85
Пешехоновский стиль . . . . . —
Софоновское дело 95
Машина в иконном производстве и борьба с нею . . . 103
Техника древней живописи 106

Часть II

ИСКУССТВО ПАЛЕХА ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

Глава I. Новый Палех 117
Глава II. Новый стиль Палеха 131
Глава III. Монументальная живопись 190

Часть III

НОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО

Глава I. История артели 205
Глава II. Ученичество 212
Глава III. Новые виды производства 221
Лаки . . . . . —
Росписи по фарфору и финифти 234
Живопись на пергаменте 236
Живопись по стеклу 237

Заключение 239

Примечания 245

Перечень иллюстраций 265

Редактор *А. М. Эфрос*
Художественная редакция
М. П. Сокольникова
Литерат.-техн. наблюдение
А. Н. Плавильщикова
Техн. ред. *И. А. Подсухин*

*

Сдана в набор 17/III 1934
Подп. к печати 20/VII 1934
Тир. 3.300. Уп. Гл. Б 33771
Зак. тип. 148179. Инд. А-6
Авт. лист. 11. Печ. л. 16¾
Бум. 74×105 — 1/16. Тип.
знак. на 1 бум. л. 86016

*

Гознак. Москва, Мытная, 17

Цена Р. 37
Переплет Р. 3