

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖНИК РСФСР»

О СТАРОМ ПАЛЕХЕ

О ПАЛЕХСКОЙ ИКОНОПИСИ, ЕЕ СТИЛЯХ
И ТЕХНИКЕ

О СТАРОЙ ПАЛЕХСКОЙ СТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ
НОВОГО ИСКУССТВА ПАЛЕХА

О КОМПОЗИЦИИ В СТАРОМ И СОВРЕМЕННОМ
ИСКУССТВЕ ПАЛЕХА

О ТВОРЧЕСТВЕ СТАРЕЙШИХ МАСТЕРОВ
СОВРЕМЕННОГО ПАЛЕХА
И НОВАТОРСТВЕ В ПАЛЕХСКОМ ИСКУССТВЕ

О ТЕХНИКЕ И ПРИЕМАХ ПИСЬМА
ПАЛЕХСКОЙ ЛАКОВОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МИНИАТЮРЫ

О СОВРЕМЕННОЙ
ПАЛЕХСКОЙ СТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

КАК ОСВОИТЬ ТЕХНИКУ РИСУНКА
ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ
ЖИВОПИСИ И ПАЛЕХСКОЙ МИНИАТЮРЫ

КАК ОСВОИТЬ ТЕХНИКУ ПИСЬМА
ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ
ЖИВОПИСИ И ПАЛЕХСКОЙ МИНИАТЮРЫ

КАК ОСВОИТЬ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ
И ТЕХНИКУ ЖИВОПИСИ
ПАЛЕХСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Н. М. ЗИНОВЬЕВ

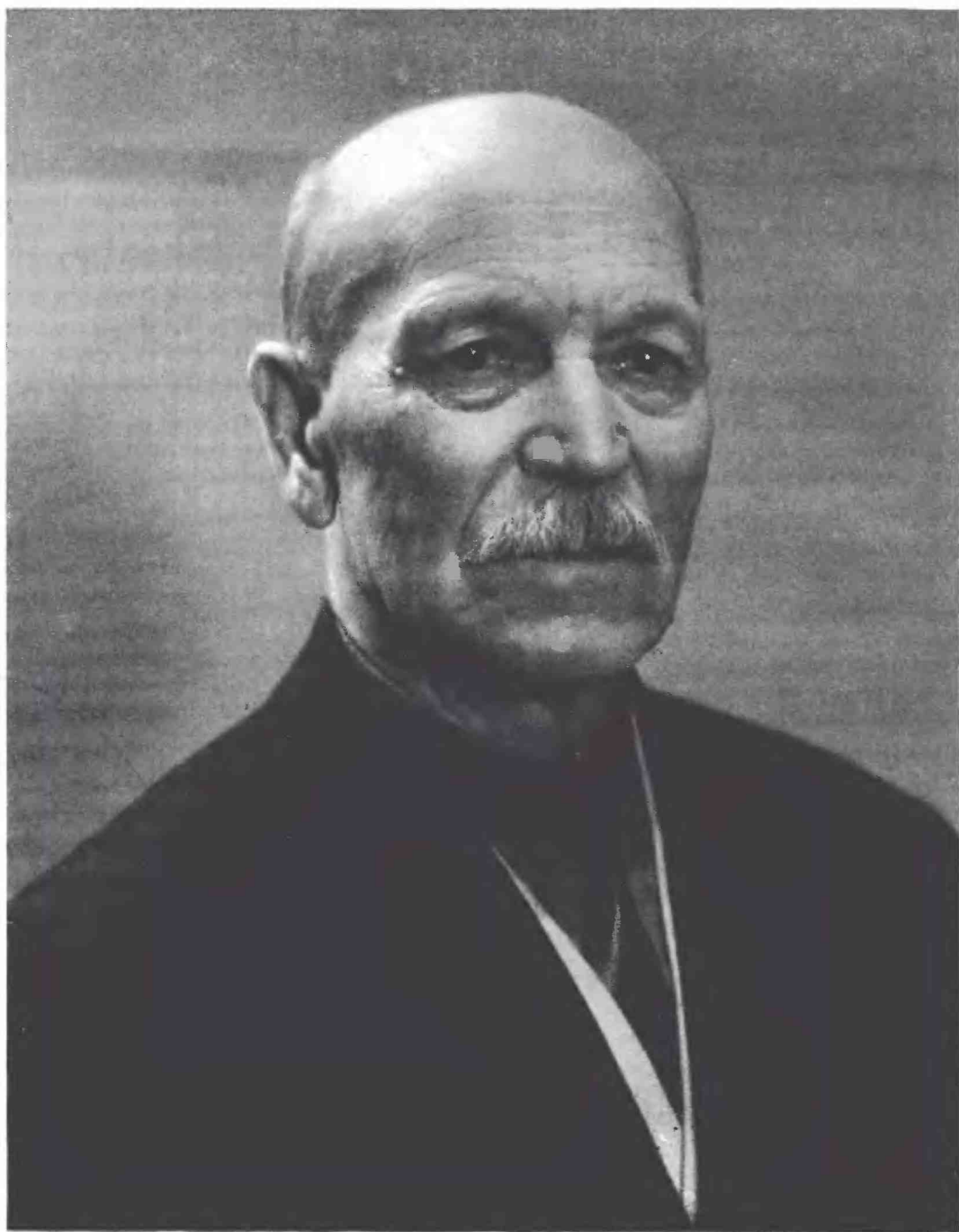
**ИСКУССТВО
ПАЛЕХА**

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

ЛЕНИНГРАД • 1975

«Палех — есть одно из маленьких чудес революции», — говорил А. М. Горький. На какой основе и традициях выросло это «чудо»? Книга одного из старейших выдающихся мастеров палехского искусства Н. М. Зиновьева исчерпывающе отвечает на этот вопрос. Она дает полное представление о приемах и технике иконописи и о развитии нового, советского палехского искусства. Правдиво и убедительно переданы дух и быт старого дореволюционного Палеха и охарактеризовано его новое искусство. Книга написана хорошо и представляет большой интерес.

*Народный художник СССР,
лауреат Ленинской премии
Павел Корин*



ЖИЗНЕРАДОСТНОЕ И ЯРКОЕ, ЧИСТО РУССКОЕ ИСКУССТВО ПАЛЕХА пользуется большим вниманием и в нашей стране и за рубежом.

Обновленное революцией, оно впитало в себя прекрасные традиции древнерусской иконописи и чудесный мир народных русских сказок.

За сорок лет своей новой жизни бывшее старинное гнездо иконописания — Палех создал тончайшее искусство лаковой миниатюры и своеобразный стиль монументальной стенописи. Большой вклад внесли палешане и в театральное-декорационное искусство и в оформление и иллюстрирование книг. Об искусстве Палеха уже немало написано, но эта книга впервые раскрывает полностью истоки его своеобразия и сущность мастерства со всей глубиной, на которую может быть способен только непосредственный участник рождения и развития этого искусства.

Автор этой книги — народный художник РСФСР Николай Михайлович Зиновьев, один из крупнейших мастеров и основоположников искусства советского Палеха. В 1968 году был отмечен его восьмидесятилетний юбилей, и сейчас он является старейшим и опытейшим в талантливом коллективе палехских художников, до сих пор принимая активное участие в его творческой жизни.

Уже свыше сорока лет Н. М. Зиновьев отдал новому палехскому искусству, являясь непременным участником всех исканий и достижений, с ним связанных.

Творческий путь Зиновьева неразрывно связан с путем всего коллектива, со становлением и развитием искусства Палеха в целом.

Круг деятельности художника очень широк: по существу, он охватывает почти все области изобразительного искусства, в которых нашло свою новую жизнь древнее мастерство палешан.

Зиновьев широко известен как тончайший миниатюрист, мастер монументальных стенописей и вдумчивый реставратор. Но, кроме того, он и замечательный педагог, воспитывающий уже третье поколение художников в Палехском художественном училище.

Значение этой многосторонней деятельности трудно переоценить, тем более что, блестяще владея традиционным мастерством, Зиновьев постоянно находится в творческом поиске, подсказанном самой жизнью. А ее он умеет видеть глазами взыскательного и талантливого художника — нашего современника. Эти же ценные качества воспитывает он и у своих учеников.

Зиновьев вступил в «Палехскую артель древней живописи» в 1926 году, через два года после ее основания, уже зрелым мастером, имеющим большой опыт и в иконописании, и в монументальной стенописи. Как большинство палешан старшего поколения, он был потомственным иконописцем. В его семье это мастерство уже с давних времен передавалось от отца к сыну.

Он, так же как и другие его сверстники, прошел учение в одной из палехских иконописных мастерских. Но в дальнейшем его путь не был обычным путем иконописца, ограниченного своей узкой специализацией «личника» или «доличника» и овладевшего лишь строго определенным кругом традиционных приемов. Окончив ученье, семнадцатилетним юношей Зиновьев уезжает в Москву. Там, зарабатывая на жизнь иконописанием, он впитывает новые знания, новые представления об искусстве.

В Третьяковской галерее молодой художник знакомится с русской реалистической живописью и тщательно изучает ее, копируя полюбившиеся произведения. Характерно, что наиболее близкими ему становятся такие художники, как М. В. Нестеров, В. М. Васнецов и особенно И. И. Левитан, в картинах которого палешанин Зиновьев узнавал горячо любимую им с детства красоту чисто русского пейзажа. Копируя произведения этих художников, он не только овладевал новой для него техникой масляной живописи, но и осваивал принципы искусства, свободного от канонов. Зиновьев начал рисовать с натуры, писать пейзажи, пробовал себя и в портрете.

Все это обогатило его мастерство, расширило возможности и в дальнейшем сыграло большую роль при формировании его как художника советского Палеха.

Вновь приобретенные знания у Зиновьева сочетались с виртуозным владением традиционным мастерством, и это сочетание в значительной мере определило как оригинальную тематику, так и своеобразный художественный язык его произведений.

Вступив в «Палехскую артель древней живописи» и быстро овладев техникой лаковой миниатюры, он настойчиво ищет новые пути ее развития.

Понимая задачи палехского искусства как искусства декоративного, Зиновьев считает, что оно может и должно нести в себе и большое идейное содержание. И самый круг тем художника с первых же лет его работы в этой области отличается большим разнообразием, носит ярко индивидуальный характер.

Зиновьев всегда глубоко обдумывает каждую свою работу, собирает и изучает необходимые материалы, вынашивает и переживает замыслы своих произведений.

Среди его работ многие связаны с детскими образами. В композициях художника получили воплощение и некрасовские «милые плуты» («Крестьянские дети») и пионеры с их костюмами и играми. Все эти произведения выполнены с большой любовью и теплотой. Среди них особенно примечательна миниатюра «Пионерский суд над бабой-ягой, ведьмой и лешим»¹, написанная на большой шкатулке. Здесь Зиновьев, не обращаясь к какому-либо определенному сказочному сюжету, использует известные персонажи народных сказок как воплощение темных сил суеверий. Их судят и осуждают юные люди новой эпохи — пионеры. Эта композиция привлекает всем своим образным строем, оттенком милого лукавства и мягким юмором.

Художник сам придавал большое значение данной работе как первой пробе создания произведения со своей самостоятельной темой, позволившей выразить в полусказочной форме современную мысль. Эта миниатюра сыграла большую роль в творческих поисках всего палехского коллектива.

Для Зиновьева характерно стремление быть активным участником новой жизни страны. Выражается оно в работе над произведениями, содержание которых тесно связано с современностью, подчас сложными по замыслу, глубокими по своей идейной сущности. Среди них нельзя не отметить особо его цикл миниатюр «История Земли»², выполненных им в 1932 году. Они расположены на одиннадцати предметах письменного прибора. Их сложные сюжеты объединены целостным декоративным замыслом. В этих сюжетах художник разворачивает картину жизни Земли, показывая формирование Вселенной по Канто-Лапласовской теории.

В тончайших, на редкость красивых по цвету миниатюрах он изобразил и первичную туманность, из которой возникает будущая Солнечная система, и появление планеты Земля, и ее великие геологические эпохи с присущими им пейзажами и животным миром полусказочных чудовищ. Весь цикл завершается символической выразительной композицией «История человеческой культуры», расположенной на лаковой шкатулке.

Сам этот замысел поражает необычностью, но его возникновение — результат долгих и упорных размышлений художника, поставившего перед собой совершенно определенные задачи. Он формирует их с исчерпывающей ясностью в своих записках: «На эту тему меня натолкнули фрески нашей палехской церкви „Шесть дней творения“. В противовес этой библейской легенде и задумал я „Историю Земли“, решив показать в ней наглядно действительность, открытую нам наукой...»

Первоначально художник стремился выразить тему истории Земли в монументальной стенописи и лишь за неимением такой возможности обратился к миниатюре. Но и в этом жанре Зиновьев добился убедительного ее воплощения. Он создал своеобразнейшее произведение, находя

¹ Шкатулка «Пионерский суд» находится в Государственном музее палехского искусства.

² Цикл миниатюр «История Земли» находится в Государственной Третьяковской галерее.

и раскрывая новые возможности палехской миниатюры. И его «История Земли» до сих пор остается одним из самых оригинальных произведений искусства Палеха.

Часто обращается художник и к русской народной сказке, и к образам героев Горького. Но, прежде всего, он полон впечатлениями действительности, глубоко продумывая и осмысливая новые явления в жизни своей страны, все чаще обращаясь к образам современности.

«Москва — порт» (1931), «Электрификация» (1931), «Праздник коллективизации» (1931)¹ и многие другие его работы 30-х годов посвящены большим жизненным темам, для которых он находит своеобразные и выразительные художественные решения. В них сказывается реалистическая устремленность художника, не только сохраняющего, но и непрерывно обогащающего традиции.

Новое содержание влечет за собою и новую форму, у Зиновьева она органически впитывает в себя все те традиционные художественно-технические приемы, которыми он владеет в совершенстве. Но самое главное — во всех своих работах Зиновьев сохраняет сказочный, поэтически приподнятый строй, лежащий в самой основе палехского искусства. У него идея электрификации предстает в образе жар-птицы из народных сказок, а успехи авиации воплощены в волшебном полете ковра-самолета. Это переосмысление русских сказочных образов в плане современности у художника всегда звучит необычайно естественно и убедительно.

Особенно интересна его миниатюра «Москва — порт», отличающаяся своеобразием и в замысле и в его воплощении. Это полупейзаж-полукарта, на которой разбросаны миниатюры строек первых пятилеток. Центром композиции является Московский Кремль, к которому идут водные пути из четырех морей. Здесь создан символический образ большого звучания, еще раз подтверждающий не только возможность, но и правомерность значительного содержания в миниатюрной живописи, выполненной со всей утонченностью традиционной формы и техники.

К числу наиболее интересных работ Зиновьева относится и его композиция «В огне» (1937², на лаковой тарелке) по мотивам известной книги Анри Барбюса «Огонь». В ней художник развернул впечатляющую, эмоционально насыщенную картину человеческих бедствий в огне войны. И здесь он сумел, не порывая с традицией, выразить свою реалистическую устремленность и вместе с тем тонкое чувство декоративности.

Эта его работа была экспонирована на Всемирной выставке 1937 года в Париже и была удостоена «Гран-при».

В предвоенные годы художник работает много и плодотворно, не повторяясь в своих художественных решениях, непрерывно ища новое и совершенствуя свое мастерство. Он становится одним из виднейших представителей художественного Палеха и как мастер, и как педагог, и как общественный деятель.

В 1941 году Зиновьев вступает в Коммунистическую партию.

С начала Великой Отечественной войны его искусство отдано военно-патриотической теме, которая занимала видное место в творчестве художника и в довоенные годы. Известны его композиции «Штурм Измаила Суворовым» (1937)³, «Ивановские рабочие на фронте гражданской войны», «Красная Армия в борьбе с белофиннами» (1940)⁴ и многие другие.

За время войны Зиновьевым сделан целый ряд работ, посвященных героической защите Советской Родины. «Охрана Москвы», «Морской десант», «Штыковой бой», «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» — все это произведения, выполненные с большим эмоциональным накалом и свойственным художнику высоким мастерством. Среди многих работ этого периода осо-

¹ Эти работы находятся в Музее революции СССР.

² Находится в Загорском государственном историко-художественном музее-заповеднике.

³ Находится в Государственной Третьяковской галерее.

⁴ Обе работы находятся в Государственном музее палехского искусства.

бенно выразительна миниатюра «Дух предков» (1942 ¹, на лаковой шкатулке), тема которой решена художником в историческом аспекте и как бы в двух планах. Советские воины, борющиеся с немецкими фашистами, показаны как наследники героического духа своих предков-воинов Александра Невского, Дмитрия Донского, Дмитрия Пожарского, побеждавших врагов Руси. Эта композиция очень целостна и убедительна в решении образов воинов.

Но с особенной силой и мастерством Зиновьев создал цикл миниатюр «Битвы предков за русскую землю» (1943) ², которые являются подлинными шедеврами. Они выполнены на одиннадцати предметах письменного прибора и объединены темой русской истории XI—XVII веков. Битвы Ярослава Мудрого с печенегами, Владимира Мономаха с половцами, оборона города Владимира от татарских полчищ, Ледовое побоище Александра Невского, сражение Минина с поляками под Москвой — все эти сюжеты мастерски разработаны художником в многофигурных динамичных композициях. Они выполнены в духе самых благородных традиций старинного русского «мелочного письма» и поражают не только красотой тончайшего рисунка, но и гармоничным единством живописного тона, в котором переходы от одного цвета к другому почти неуловимы. Эта работа демонстрирует и острое чувство декоративности, свойственное художнику. Все композиции цикла «Битвы предков» имеют такую органическую связь с разнообразными формами и поверхностями предметов письменного прибора, что миниатюры уже нельзя себе представить вне этих форм.

«Битвы предков» — одно из лучших произведений палехской миниатюры в традиционном стиле, впечатляющее и глубиной замысла и блестящим его воплощением.

Помимо своего большого вклада в золотой фонд советской лаковой миниатюры, Зиновьев много сделал и в области монументальной стенописи, где так же ярко проявилось все своеобразие палехского стиля. И здесь он заставил служить свой большой дореволюционный опыт художника-монументалиста новым задачам, подходя к ним творчески, вдумчиво, с острым чувством современности.

Первыми его работами в этом плане были росписи во Дворце пионеров (здание б. Аничкова дворца) в Ленинграде. Там в 1937 году, работая как участник группы палехских художников, он выполнил композицию «Песня о Соколе» и эскизы фризов и потолков в «Комнате Горького» и в «Комнате сказок».

В дальнейшем большинство монументальных работ палехских художников проходило под руководством или при непосредственном участии Зиновьева. Это многочисленные росписи интерьеров дворцов пионеров, домов культуры и различных детских учреждений в городах нашей страны: в метростроевском городке на станции Лось под Москвой (1937), в Рыбинске (1938), в Ярославле (1939), в соседнем с Палехом Иванове, в Шуе (1959—1961) и Анжеро-Судженске Кемеровской области (1960), в Махачкале (1961) и Баку (1961). Работая в области стенной росписи, Зиновьев способствовал раскрытию новых богатых возможностей палехского искусства. Прекрасно владея традиционной специфической техникой темперы по сухой штукатурке со специальной предварительной грунтовкой, он добивался особой насыщенности цвета. Умелое применение цветных пробелов и орнамента он передал и палехской молодежи, работавшей с ним. Совместно они искали и находили тонкое живописное выражение сюжетов народной русской сказки, придавая своим росписям художественные черты древнерусского искусства. Декоративность палехской живописи, унаследованная ею от иконописи, проявилась в этих росписях ярко, своеобразно и убедительно. Намечились и дальнейшие пути развития этой области палехского искусства, которая может и должна сыграть большую роль в наше время развернутого строительства.

¹ Находится в Загорском государственном историко-художественном музее-заповеднике.

² Находится в Государственном музее палехского искусства.

Нельзя не отметить и деятельности Зиновьева в области реставрации памятников древнерусской живописи, где решающее значение имел его огромный опыт и знание традиций. В 1946 году им восстановлены наружные фрески Успенского собора в Московском Кремле: «Владимирская богородица», «Собор апостолов» и «София Премудрость Божия и Отечества». Здесь ему пришлось работать по «графьям», то есть по следам рисунка, процарапанного по штукатурке, и по ничтожным сохранившимся кусочкам живописи, дополняя утраченную роспись согласно детально изученной им традиции.

Свое художественное чутье, умение мобилизовать свой опыт, свои накопленные десятилетиями знания он проявил и в восстановлении уничтоженного немецкими фашистами интерьера Лакового кабинета Монплезира в Петродворце. Эта работа отличалась особой сложностью. Нужно было воссоздать (по очень ограниченным материалам) девятнадцать композиций отдельных панно, составляющих убранство этого необычного интерьера петровского времени, выполненного русскими иконописцами в «китайском стиле».

Бригада палехских художников, руководимая Зиновьевым, с максимальной достоверностью и близостью к нескольким сохранившимся оригиналам, произвела эту труднейшую работу, вернув историческому интерьеру его художественный облик. Эта работа может по праву считаться беспримерной как по своему характеру, так и по сложности среди многочисленных реставрационных работ послевоенных лет. И руководство Зиновьева сыграло в успешном проведении этих работ решающую роль.

Многосторонняя и плодотворная деятельность художника находит свое яркое отражение в его педагогической работе, которой он занимается уже почти сорок лет в Палехском художественном училище. Значение ее в воспитании новых поколений палехских художников очень велико.

Он разработал методику преподавания традиционной палехской живописи, отобрал и создал те образцы-«оригиналы», которые помогают учащимся освоить ценнейшее наследие древней техники русской иконописи, ее стилистические особенности, на которых базируется искусство Палеха. Он тщательно проанализировал и сделал доступным для освоения и все то новое, что было создано основоположниками советского Палеха, создавшими его современный художественный стиль.

И сейчас, продолжая свою педагогическую работу, воспитывая уже третье поколение художников-палешан, Зиновьев пристально следит за творческим развитием каждого из бывших своих учеников, гордится их успехами.

Постоянный член художественного совета Палехского отделения Союза художников и многих республиканских выставочных комитетов, активно участвуя во всех начинаниях Палеха, он живет творческой насыщенной жизнью, отдавая весь свой многолетний опыт и знания любимому делу.

Близ Палеха есть маленькая деревня Дягилево, окруженная лесами и полями. Здесь, среди близкой сердцу художника привольной красоты чисто русского пейзажа, жили и дед его и отец. Здесь же, на живописном берегу речки Люлех, стоит скромный дом Н. М. Зиновьева, где была им написана эта книга. У него есть особое светлое свойство — с равной остротой воспринимать красоту и в природе, и в искусстве. Можно сказать, что с ним одинаково интересно быть и в лесу, и в музее. Своим жизнелюбивым и острым взглядом художника он всегда умеет увидеть и открыть другому новое, не замеченное ранее и в уже привычном пейзаже, и в уже знакомой картине. Это отразилось и в его книге. Она как бы заново открывает искусство Палеха. И читая эту книгу, можно не только получить полное представление об истоках и сущности основных принципов этого искусства, но заново увидеть и ощутить его.

В настоящей книге Зиновьев обобщает свой ценный опыт художника, чья творческая жизнь теснейшим образом связана с жизнью целого коллектива. Его опыт — это опыт Палеха в целом.

Зиновьев обладает не только огромной памятью, но и творческой мыслью, направленной в будущее. Поэтому его труд не только раскрывает историю Палеха, но намечает и дальнейшие пути развития его искусства, которые логически определяются всей концепцией книги.

Детально излагая сущность и утверждая ценность традиций древнерусской иконописи, на которых базируется Палех, Зиновьев подчеркивает необходимость их постоянного творческого развития. Вся книга пронизана этой мыслью, и он убедительно развивает ее на конкретных примерах, в ряде положений. В этом особая ценность его труда, приобретающего значение уже не только в плане собственно палехской темы, но и в плане вопросов развития любой области народного искусства, возникшего на почве традиций. Палехское же искусство в этой книге получило самое глубокое и всестороннее освещение.

Зиновьев построил свою книгу своеобразно. Она содержит двенадцать бесед. Первая беседа посвящена старому Палеху — гнезду иконописания со всеми особенностями быта и труда мастеров. Делится художник и своими воспоминаниями о годах учебы в условиях жесткого ограничения творческой инициативы тесными рамками традиций и канонов.

В следующих беседах подробно и глубоко раскрыты стилевые особенности и традиционная техника древней русской живописи, как их воспринимали и осваивали палехские иконописцы.

Детальный анализ традиционных стилевых и технических приемов дан со всей обстоятельностью и уже намечает вехи творческого пути Палеха к его новому искусству, показывая и вскрывая его основные истоки.

Ярко и впечатляюще рассказывает автор о начале творческих исканий палехских художников после Великой Октябрьской социалистической революции, об организации «Артели древней живописи», о трудностях, первых успехах становления искусства советской миниатюры. Подробно характеризуя мастеров первого поколения Палеха, своих сверстников, Зиновьев выделяет и анализирует индивидуальные черты в творчестве каждого из них. С исчерпывающей полнотой вскрывает он процесс и приемы использования и развития традиций иконописи в новом искусстве Палеха. Особое место в его книге занимают беседы, в которых подробно изложен учебный метод, сложившийся в Палехе и в значительной мере созданный автором книги. Эти беседы являются, по существу, просто и ясно изложенным курсом искусства палехской миниатюры и представляют большой интерес, так как впервые детально вскрывают основные принципы палехской миниатюры во всем их своеобразии.

Отдельные беседы посвящены монументальной стенописи Палеха, дореволюционной и современной. В них даются подробные сведения об особенностях техники стенописи, употребляемой только палехскими художниками, которая может найти широкое применение вообще в современной монументальной живописи.

В последней беседе характеризуется искусство Палеха наших дней, намечаются дальнейшие пути его развития.

В приложениях — сведения о принципах и технике реставрационных работ, выполненных палехскими художниками, раздел, посвященный технологии палехского искусства и краткий словарь специальных терминов.

Эта книга — самый обстоятельный и глубокий труд об искусстве Палеха, созданный художником, полностью отдавшим этому искусству свой талант, опыт и знания. Но она интересна отнюдь не только специалистам, потому что, помимо своей непосредственной ценности — значительного вклада в историю русского и советского искусства, это еще и летопись большой творческой человеческой жизни, которая никого не оставит равнодушным.

М. Тихомирова

ИСКУССТВО ПАЛЕХА

Двенадцать бесед

Научная редакция
М. А. Тихомировой

Первая беседа

О СТАРОМ ПАЛЕХЕ

Палех в наши дни приобрел широкую известность своим самобытным искусством лаковой миниатюры. А издавна он славился как одно из старинных гнезд русского иконописания.

Палех расположен, можно сказать, в самом сердце России, неподалеку от старинного города Шуи, среди холмов, покрытых густыми веселыми лиственными лесами.

Широкая и привольная, чисто русская красота наших мест всегда привлекала многих художников. Но особенно хорошо сумел передать ее в своих пейзажах «Палех» и «Моя Родина» Павел Дмитриевич Корин — один из крупнейших художников нашей страны, родившийся и выросший в Палехе.

Немного нас уже осталось — старых палешан, которые могут рассказать о былом, о нелегком труде иконописцев и о рождении того нового искусства, которым известен теперь советский Палех. Вот я и взялся за перо с тем, чтобы поделиться моим многолетним опытом палехского художника и напомнить о полузабытом прошлом.

Детство мое прошло в деревне Дягилево, близ Палеха, там же, где живу я и сейчас. Отец был иконописцем и меня направил по своему пути. Грамоте я учился в палехской школе, а в неполные мои десять лет отец уже начал обучать меня иконописи. Мне нравилось это дело, и через год я уже писал маленькие иконки. Потом меня отдали в учение в Палех, в одну из многочисленных иконописных мастерских. И нелегкие годы этого учения запомнились на всю жизнь, так же как и облик тогдашнего Палеха.

Бывало, когдаходишь в Палех, сразу видишь, что здесь люди живут общими заботами, каждый трудится как может для общего дела. Все в Палехе говорило о том, что тут живут и работают иконописцы.

То встречаешь выходящего из ворот человека со сгорбленной спиной, с истощенным лицом, волосы у него на голове прижаты веревочкой, борода длинная. На нем плисовая рубашка, фартук с нагрудником, запачканным разными красками, надо лбом очки. Это иконописец, работающий на дому, вышел подышать свежим воздухом. Попадаются ребята в картузишках, в рубашонках, в молескиновых штанишках, босиком. Они несут на головах большие связки мелких икон. Это ученики одной из иконописных мастерских несут иконы в чеканную мастерскую.

Пройдешь несколько домов и слышишь, как издали доносится стук десятка полтора молотков. Это из чеканной мастерской.

В открытом окне видишь склоненную лысую голову. Это мастер-иконописец надомник сидит в своей маленькой мастерской за работой. А по обе стороны от него — два ученика.

К центру села тянутся несколько подвод с кряжьем кипарисового дерева, а с задворок, где распиливают этот кипарис на доски для поделки икон, слышен его приятный запах.

Вправо, по прогону, открывается взору длинная низкая постройка, с солнечной стороны обставленная большими иконами для просушки, — это одна из иконописных мастерских.

А вдали два ученика несут на головах одну большую-большую икону кому-то из надомников.

Вдруг на улице появляется много народу, идущего во все концы села. Значит, в мастерских наступил обеденный перерыв: мастера и ученики расходятся по домам на обед.

У одного из домов собралась группа в несколько человек. Это тоже иконописцы. Они окружили сидящего на завалинке со своим ящичком старика Калягана — кистовяза, который пришел из села Холуя в Палех продавать кисти. Мастера-иконописцы покупают их без выбора, так как знают, что его кисточка будет писать и тонко и резко.

Спускаясь по улице ближе к реке, видишь, как из складов, в прогоне, погружают на подводы упакованные иконы. Отсюда повезут их в Шую, а там они разойдутся по всей России.

Вот из ворот каменного дома выезжает тройка с бубенцами. Это поехал в Москву хозяин одной из больших иконописных мастерских.

Все это можно было увидеть тогда в любой из будничных дней Палеха.

Палех 80—90-х годов прошлого века был небольшим селом. Он состоял из одной большой улицы, идущей по холму и называвшейся Горой (ныне эта улица носит имя Ленина), еще двух улиц и слободок.

Как я уже сказал, основное население дореволюционного Палеха составляли иконописцы. Некоторые из них ничего не имели, но у большинства были домики, огороды и земельные наделы. Они занимались иконописанием и вели небольшие крестьянские хозяйства, так что Палех был окружен полями ржи, овса, льна, клевера. На усадебных ладонях стояли скирды хлеба. По вечерам и в ночное время дымились овины, а по утрам на рассвете раздавались стройные лады молодых цепов.

Кроме крестьян-иконописцев и хозяев иконописных мастерских, в селе проживало и купечество. Палех был известен не только иконами, но славился и как торговое село. Сюда по средам съезжался народ из окружающих селений на базар,

а в день церковного праздника Воздвижения (14 сентября) здесь устраивались богатые ярмарки, на которые приезжали скупщики овса, льносемян, льноволокна, грибов, масла, рогатого скота и лошадей.

Я лично не помню, но знаю из рассказов стариков, что в старину в Палехе было много красивых деревянных домов с высокими тесовыми крышами, с резными украшениями, с горницами и светелками, в которых работали мастера-иконописцы надомники.

Возможно, в таких же светелках были в свое время написаны знаменитые палехские иконы — «акафисты», ныне хранящиеся в Государственном музее палехского искусства.

В Палехе было много иконописных мастерских. Мастерские 90-х годов прошлого века, их хозяев и многих мастеров-иконописцев я хорошо помню. Некоторые из них смотрели на иконопись как на ремесло и видели в ней лишь необходимый источник дохода для существования своей семьи. Другие же относились к ней как к искусству, изучали древнюю живопись и ее стилевые особенности, овладевали сложными техническими приемами и с большой любовью сами работали как художники.

Так же было и среди хозяев: одни были жестокими эксплуататорами и смотрели на свое дело как на источник наживы, стараясь извлечь из него как можно больше выгод. Другие проявляли заботу о своем деле, давая возможность мастерам работать творчески. Лучшим из иконописцев они хорошо оплачивали труд, бережно хранили древние традиции, добросовестно относились к заказам и создавали новые виды работ.

Мастера Палеха работали каждый по своим способностям. Те, кто видели ценность и красоту живописи в древних стилях и работали в этом духе, назывались «старинщиками». Мастера, которые любили живопись и работали с реалистическим уклоном, назывались мастерами фряжского письма — «фряжистами». Были и мастера — специалисты мелочного письма, которые назывались «мелочниками».

Иконописные мастерские тоже имели разные направления. Поэтому мастера-иконописцы шли работать в те или иные мастерские, сообразуясь с их характером и своими наклонностями, стараясь выбирать то, что ближе их собственным вкусам.

Представим себе самую старую иконописную мастерскую Палеха 90-х годов. Эта мастерская помещалась в конце Заречной слободы на Темном порядке. Основателем ее был лучший мастер мелочного письма Феноген Федорович Наныкин.

Мелочное письмо — один из видов письма сложных икон. Порой на одной полуторааршинной иконе писалось двенадцать клейм (так называемых двенадцать месяцев). В каждом таком клейме размещалось тридцать фигур святых. Затем еще двенадцать клейм двенадесятих праздников и двенадцать клейм «Страстей».

Например: в центре иконы писалось «Воскресение Христово», а по каймам иконы триста шестьдесят богоматерей. Такие иконы назывались минеями¹.

Феноген Федорович со своими мастерами в основном писал такие иконы и обучал этому способу своих учеников, в числе которых был и мой отец — Михаил Иванович Зиновьев.

Традиции мелочного письма с древности хранились в Палехе и передавались от поколения к поколению, а после Октябрьской революции наши старшие мастера эти традиции сумели влить в новую струю современного палехского миниатюрного искусства.

Наныкинская мастерская стояла в уголке огорода, окруженная мелкими кустарниками, а несколько дальше росли вековые липы. Если бы кто сейчас увидел ее, то и не поверил бы, что в этом помещении работали иконописцы. Она скорее походила на пчельник бедного пасечника. Низенькое бревенчатое здание под соломенной крышей, с окнами чуть не на земле, заросшее вокруг репейником и крапивой, с дверью, обитой истрепанным войлоком. Чтобы в нее войти, нужно было низко наклониться. В мастерской охватывал сильный запах томленной олифы. В первую очередь встречался там сам хозяин — рыжевато-седоватый старичок в плисовой рубашке, в запачканном олифой и красками фартуке с нагрудником, обутый в калижки² на босу ногу. Он тоже работал — покрывал иконы олифой. У окон сидели на чурбашках, отрезанных от толстых бревен, за лавочками работающие над иконами мастера. Тут же, направо и налево по лавочкам, были разложены принадлежности для иконописания — краски, растворенные в обрезанных деревянных столовых ложках, беличьи кисти, самодельные деревянные циркули, линейки, глиняные кандеечки с водой для мытья кистей, стеклянные шары (так называемые «глобусы») для работы с керосиновой лампой (они усиливали свет лампы, падающий на икону, в несколько раз) и всякие другие принадлежности. Ученики сидели также на чурбашках, за скамеечками, во втором ряду от окон. Над головами работающих висело облако табачного дыма. В мастерской всегда было жарко и душно. Мастера работали в одних рубашках, кто в синих, кто в красных, при фартуках, и большинство из них в нанковых подштанниках и в калижках, или, как их звали, «ходачках». Волосы носили длинные, подстриженные под кружок, а чтобы во время работы они не падали на глаза, их подвязывали шнурочками. Мастера обычно носили длинные бороды и усы.

По рассказу отца, ученичество в таких мастерских было нелегким. Сам по себе процесс обучения мелочному письму очень труден, да еще ученик обязан был выполнять у хозяина домашние и сельскохозяйственные работы, начиная с ухода за детьми и кончая сбором грибов. Ученик шесть лет не получал никакого вознагра-

¹ Минеи — слово греческого происхождения. Означает «месячный». Композиция минейной иконы связывалась с житиями святых, расположенных в книгах по дням месяца.

² Вид обуви, ныне вышедшей из употребления.

граждения. Обучение велось таким порядком. Когда ученик приходил первый раз в мастерскую, ему хозяин выдавал грунтованную восьмивершковую олифленную доску и кисть. Он прикреплялся к одному из мастеров, который зарисовывал на выданной ученику доске, в левом ее верхнем углу, рисунок. Первый рисунок был контур рукавички. Ученик растворял на яичной эмульсии сажу и кистью копировал его на этой же доске. Если ученик плохо нарисует, то мастер заставлял его рисовать еще, и он рисовал до тех пор, пока мастер не скажет — хорошо. Тогда ученик растворял сажу с сахаром и обрисовывал рукавичку, а чтобы у него остался рисунок, он на обрисованную рукавичку накладывал бумагу и ее отпечатывал. (Впоследствии все, что ученик рисовал, также печаталось на бумаге и оставалось у него, чтобы он мог при надобности показать, как он работает.)

Потом с доски все смывалось, и мастер рисовал другой оригинал — руку с растопыренными пальцами. Ученик так же копировал ее, как и рукавичку, затем мастер рисовал ему руку, сжатую в кулак, руку с вытянутым указательным пальцем, благословляющую, а затем левую и правую ступни ног. Когда ученик хорошо выполнял все эти рисунки, хозяин давал ему изображение какого-нибудь святого и наблюдал, в чем больше проявляется способность у ученика, что он лучше рисует. Если он голову святого рисует лучше, то его начинали учить «личником», то есть писать лица святых. Если же он проявлял способность в рисунке одежды святых, то его учили в «платъечники», или «доличники». Соответственно учеников прикрепляли к мастерам — личнику или платъечнику. После многих рисунков голов святых ученику-личнику давался оригинал написанной головы святого для изучения ее в цвете. Техника письма головы, рук и ног очень сложна. Процесс письма нужно изучать последовательно. Его в традиционной последовательности и показывал ученику мастер, к которому тот был прикреплен. Эта стадия изучения продолжалась до тех пор, пока ученик не осваивал письма голов и его работа не приближалась к оригиналам.

Ученик все время писал на одной и той же доске, на которой рисовал свои первые рисунки. Все, что он писал красками, потом счищалось ножом (так она и называлась: работа ученика «под нож»).

Потом ученику давалась икона из дешевых заказов на еловой или ольховой доске. Эта работа ученика называлась «в дело» (она уже приносила хозяину доход). Когда ученик напрактикуется на дешевых, ему давали уже исполнять более дорогие и ответственные заказы. Их называли «на золотых». Это означало, что ученик уже хорошо писал на липовых и кипарисовых вызолоченных досках, становился в ряд мастеров и приносил хозяину хороший доход. Так же проходило и обучение платъечников (доличное письмо). Разница была лишь в том, что личник изучал письмо головы, рук, ног и тела святых, а доличник — письмо пейзажа и одежды святых.

По окончании учебного времени, то есть через шесть лет, ученики писали «отходный» образ, а так как один ученик весь образ не мог написать (скажем, личник не мог писать пейзажи и одежды святых, а платъечник не мог написать головы), приходилось нескольким ученикам сговариваться и писать две иконы. На иконе личника — одежды святых писал платъечник, а на иконе платъечника — писал головы святых личник. Этот образ ученик хранил всю свою жизнь как память о своем трудном учении и показывал его, где приходилось устраиваться на работу.

Мой отец вспоминал ученичество 60—70-х годов прошлого столетия как очень тяжелое. Уже говорилось, что ученик прикреплялся к мастеру. Горе было ученику, если он попадал к злему, гордому мастеру. Ведь он находился в полном распоряжении мастера. Отец часто вспоминал некоего Гришку Панфилова. Мастер он был хороший, но над учениками издевался, и не только над теми, которые к нему прикреплялись, но часто попадало и многим другим. Особо жесток он был к своему прикрепленному. Он трепал его за уши, за волосы, если тот плохо растворял краски. Трепал — что толсто пишет кистью, трепал — за непонимание рисунка, давал подзатыльники за всякое мелкое неповиновение, а за плохое выполнение работы порол плетью.

Отец вспоминал и хороших мастеров, которые внимательно относились к ученикам, стараясь передать им свои знания. Среди них он особенно часто называл имя Петра Владимировича Наныкина.

О своем ученичестве отец рассказывал так: «С ранней весны, как только растает снег, и до поздней осени ходил я из своей деревни Дягилево в Палех, в Наныкинскую мастерскую, босиком, в самотканых портках и рубахе. Зимой ночевал в мастерской, ходил домой один раз в неделю, на воскресенье, в лаптишках, в плохонькой шубенке. Дома набирал на неделю хлеба, картошки и пареной репы. Хозяин не порол меня ни разу, а Гришка Панфилов подойдет, посмотрит, что я пишу, зло скажет: «Почему платье толсто расписываешь, словно помелом, а не кистью? Почему кремешки на горах не острые? Что не на месте положил пробела на фигуре?» — и оттаскает за уши или за волосы. И так повторялось нередко».

Из рассказов отца мне известно, что мастера Наныкинской мастерской работали по договору на целый год. Их рабочий день начинался в пять часов утра, а кончался в восемь часов вечера, с двумя небольшими перерывами на обед и на полдник. Заработок мастеров выражался в зависимости от их мастерства от 120 до 300 рублей в год.

Другой тип иконописных мастерских того времени представляла мастерская Александра Трифоновича Коровайкова. Он был крупным предпринимателем иконописного дела, хотя сам не работал иконописцем. По внешнему виду, по укладу своей жизни и богатству, которым располагал, он подходил скорее к среднему

купечеству. У него были большие леса в окрестностях Палеха, большой дом, много работников и лошадей. В Петербурге, в Апраксином дворе, ему принадлежал магазин, в котором сын его торговал иконами. Имел он и капитал в банке.

Мастерская Коровайкова была построена, в отличие от других, по-новому: высокое светлое здание, с большими окнами, со светлым помещением для работы, с отдельными каморками для хозяина и для приказчика, с отдельными столярной, грунтовальной и олифельной. В основном это здание мастерской являлось местом распределения работ по мастерам-надомникам, а в самой мастерской производилась лишь доработка икон.

Уже говорилось о том, что в палехском иконописном деле издавна существовало распределение труда. Икона писалась несколькими мастерами и проходила длительный процесс изготовления. Он складывался из следующих операций: первая — это распиловка кипарисового кряжа на доски, из которых столяр делал иконную доску того или иного размера. От столяра она переходила к грунтовщику (грунтовальщику), затем лучший мастер-рисовальщик рисовал на иконе по грунту (левкасу) изображение согласно заказу. Затем икона переходила к позолотчику, который золотил фона и венцы. Потом чеканщик чеканил каймы иконы и венец святого. После этого икона переходила к мастеру доличного письма (или платъечнику), который писал одежду святого и окружающий его пейзаж или архитектуру, затем к мастеру-личнику для написания лица святого, его рук, ног и обнаженных частей тела. От личника икона шла к «подписывальщику», который на каждой иконе подписывал имя святого или другой какой-либо текст, соответствующий иконе.

Последним мастером, через руки которого проходила икона, был олифельщик, закреплявший живопись олифой.

Когда произошло разделение труда в палехском иконописании, точно не известно. Но в те годы, о которых рассказывал мой отец, это был уже давний обычай.

Хозяин А. Т. Коровайков, как я уже упоминал, не был иконописцем. Для руководства своей мастерской он подбирал приказчика и все дело доверял ему. Сам же ездил в Москву и Петербург, принимал и сдавал заказы. В мастерскую приходил один раз в неделю для раздачи мастерам жалованья. Приказчик распределял все работы по мастерам-надомникам согласно их специальности, одни работы — чеканщикам, другие — платъечникам, третьи — личникам, какие — старинщикам, или фряжистам, а какие — мелочникам, принимал от них написанные иконы, а подписывались и олифились они уже в мастерской.

Мастера-надомники Коровайковской мастерской были предоставлены самим себе, работали сдельно, по своей совести и умению, но не роняли марки мастерской. Лучшим мастером у него был Илларион Матвеевич Комаров — мастер-личник, старинщик, строго хранивший в своих работах традиционную технику плавя голов. Он никак не хотел эту свою технику подчинить новым, фряжским влияниям

того времени, работая не по указке хозяина или приказчика, а по своему чувству и вдохновению. Он обладал большой художественной культурой.

Почти в такую же силу был мастер-личник Александр Михайлович Корованин. Лики святых его работы несколько отличались от комаровских тем, что он писал не чистой техникой плавн, а наносил поверх нее легкую отборку в виде тончайшей штриховой сетки. Поэтому лики его работы были более мягкими и лиричными. Мастером-платъечником работал В. П. Колесов — в большей мере фрязист, чем старинщик, но писал он и то и другое очень хорошо. Он пользовался большим авторитетом и имел влияние на молодых мастеров.

Лучшими мастерами мелочного письма были В. А. Хохлов с сыновьями, братья Барановы, В. А. Маркичев, А. В. Зосимов и мой отец. Они учились у Феногена Федоровича Наныкина и по его традициям продолжали работать и у Коровайкова.

Подписывальщиком в этой мастерской был, по тому времени грамотный и начитанный человек, В. П. Карпенков. Он много знал, хорошо и увлекательно рассказывал про старину. По средам почти все мастера-надомники Коровайковской мастерской собирались в мастерскую за получкой жалования, а после получки обычно беседовали, обменивались мнениями, вспоминали старину, особенно оживлялись такие разговоры после выпивки, которая допускалась в дни получки.

Мой отец был постоянным участником таких сходбищ. Обычно брал мальчонкой и меня. Особенно мне врезалось в память то, что говорил Карпенков о произволе местных властей по деревням близ Палеха и в самом Палехе. Он рассказывал, как одному бурмистру пожаловалась вдова на своего сына, что он пропил валяные сапоги. Бурмистр спокойно сказал: «Ладно, я его проучу». А через некоторое время он закабалил вдовьего сына в рекрутский набор на двадцать пять лет в солдаты. Спыхватилась тогда вдова — повыла, повыла, да было уже поздно.

А другой бурмистр ходил по вечерам вдоль улиц да заглядывал в окна домов — смотрел, не пьет ли кто чай из самовара: если случалось ему увидеть, что у кого-нибудь стоит самовар на столе, то он обкладывал его владельца оброком. У кого были самовары, прятали их под лавки, а чай им приходилось пить на полу, чтоб в окно их не было видно.

О Палехе, со слов стариков, Карпенков рассказывал, что это очень древнее село. Будто, когда татары разграбили и сожгли Владимир и Суздаль, оттуда бежали люди в дремучие леса, которые находились здесь. Они спалили лес у реки и построили себе дома, назвав селение Палехом, а реку — Палешкой. Среди бежавшего народа были суздальские монахи, знавшие иконописное дело. Вот якобы с того времени, как стал Палех, в нем и пишут иконы.

И много-много приходилось слышать интересных рассказов от мастеров. Оканчивались такие беседы поздно вечером веселыми песнями. А любимыми песнями того времени были «По улице мостовой», «При широкой долине», «Чудный месяц плывет над рекою» и многие другие русские народные песни.

Коровайковские мастера были дружными, страстными рыболовами. Каждую весну ловили много рыбы. По вечерам над рекой тоже раздавались их веселые песни.

Эта любовь к дружному пению, к хорошей песне живет в Палехе и до сих пор. Нашла она себе отражение и в искусстве миниатюры, где песенные сюжеты стали одними из самых любимых у наших художников.

Но в те давние годы не так-то уж часто приходилось петь: каждый, даже хороший, иконописец должен был очень много работать, чтобы прокормить семью.

И все же при малейшей возможности палешане любили повеселиться, справляли праздники согласно старым традициям.

Обычно в праздник с утра уходили — кто на охоту за зайцем, кто на рыбалку, кто по хозяйственным делам, а более почтенные люди шли в церковь. Там привлекали внимание своими дорогими нарядами богатеи: хозяева иконописных мастерских, купцы, их жены и дети. Несмотря на то что почти все они жили недалеко от церкви, все же их на выездных лошадях, запряженных в нарядные пролетки и дорогую сбрую, кучера подвозили к церкви, а после обедни развозили по домам. К вечеру на улицах собиралось много народу. Пожилые люди сидели на завалинках около своих домов, молодые ходили по улице. Нарядные дети богачей гуляли обособленно (их называли в Палехе «первым классом»), а вся остальная молодежь гуляла по улицам с гармошками, припевая веселые песни и частушки.

Особо весело справляли праздник Пасхи. Как не быть веселым: ведь на Пасху все иконописцы, работавшие по разным городам, съезжались один раз в год в свои родные семьи! Праздновали больше недели, ходили по родственникам, в гости, угощались пасхой, яйцами, куличами и привезенными из города гостинцами. Девушки и ребята по только что очерстневшей после снега земле катали мяч в позолоченные и крашеные яйца, ходили в лес за подснежниками, в опустевших от сена сараях устраивали качели, бегали по пробившейся весенней травке, играли в горелки и в лапту. Но скоро наступала и печальная пора. После праздничной недели, во вторник, иконописцев — мужей, братьев, сыновей — провожали снова в отъезд, в города, на места работы. Шли с ними по две-три версты, прощались со слезами — ведь они вернутся только через год, и то лишь на одну неделю...

Палешане, имевшие небольшие крестьянские хозяйства, отмечали и праздник урожая в день обмолота последнего снопа ржи или овса. В этот день каждый хозяин собирал на угощение родных, друзей и тех, кто с ним молотил. Этот праздник называли «богатым овином» и отмечали так же весело, как и другие, особенно когда урожай был хороший.

Но традиционным праздником иконописцев Палеха считался день Покрова 1 октября — «засидки». Как известно, с этого времени день намного становится короче, и со 2 октября обычно начиналась вечерняя работа. Рабочий день продол-

жался с восьми до одиннадцати часов вечера. Начало этой работы обычно праздновалось. Хозяин каждой мастерской покупал много водки, а закусок присылал со своей кухни. Этот праздник, как вспоминал мой отец, был не особенно веселым. Предстоящая напряженная вечерняя пятимесячная работа с керосиновыми лампами не радовала мастеров, но все же в силу старых традиций они справляли и этот вечер песнями и пляской.

День Покрова отмечался обязательно, даже в самых небольших мастерских, а их в Палехе было немало.

Именно к такому (уже третьему) типу палехских иконописных мастерских конца прошлого века можно отнести мастерскую Льва Ивановича Парилова.

Наружный вид ее был невзрачен, и построена она была кое-как. Снаружи можно было догадаться, что это иконописная мастерская, только тогда, когда она была кругом обставлена иконными досками для просушки. По всему она не шла в сравнение с Коровайковской. Парилов был выходцем из Сафоновской мастерской. Ему невыгодно было там работать, и он решил сам стать хозяином. Он ездил по всей России в поисках заказов на иконы. Случалось, что иногда отбивал заказы у других и делал их гораздо дешевле, чем привлек к себе много заказчиков, став в ряды крупных предпринимателей иконописания.

Лев Иванович, или, как его называли, Лев Премудрый, был большого роста и могучего телосложения. Я помню его мощную фигуру, всегда растрепанные седые волосы и большую бороду. У него работали его сыновья и другие мастера-иконописцы. Грунтовка, позолота, чеканка и олифление икон производилось тоже в этой мастерской.

Среди париловских мастеров особо одаренными были его сын Павел Львович и мастер фряжского письма Василий Ефимович Быстров. Большинство же лучших мастеров Палеха со Львом Ивановичем не срабатывалось и к его мастерской не приживалось, так как он брал заказы очень дешевые. Кроме того, он всегда подгонял в работе своих мастеров, искусство иконописи сводил до степени ремесла и за работу платил мало. На этой почве между хозяином и мастерами происходило много ссор. Обычно, когда приходили к нему мастера за работой, то он принимал их очень ласково, рассказывал, как его хвалят заказчики, охотно давал работу. А когда мастер приносил хозяину написанные иконы, то Лев Иванович, желая заплатить ему подешевле, начинал бранить работу иконописца, даже если она и была выполнена хорошо. Бывало, мастер принесет прекрасно написанную икону, Лев Иванович видит это, но говорит: «Нет, милочка (это была его поговорка), у нас такая работа не пойдет. Придется ее счистить». Мастер говорит: «Ладно, я счищу». Тут Лев Иванович берет его за руку и говорит ему: «Нет, милочка, ты пиши такие иконы, но только не по двенадцать рублей, как у меня писали, а по восемь рублей. Такая работа пойдет тогда». Применяя эту тактику, он зачастую и добивался своей цели. Здесь невольно вспоминается русская народная

поговорка: «От трудов праведных не наживешь палат каменных». А Лев Парилов за короткое время нажил три двухэтажных кирпичных дома, а четвертый, деревянный дом обложил кирпичом.

Этот хозяин не заботился о сохранении иконописных традиций, не дорожил и мастерами. В иконописи он видел лишь средство наживы. Поэтому Париловская мастерская в Палехе и не имела авторитета.

К четвертому типу иконописных мастерских можно отнести мастерскую трех братьев Белоусовых. Все они были иконописцами. Вначале они учились и работали в мастерской Николая Михайловича Сафонова, где были известны как хорошие мастера. Им выпал случай познакомиться с московскими церковными властями, которые и помогли в свое время Белоусовым добиться заказа на роспись стен Грановитой палаты Московского Кремля. Эта работа их обогатила и привлекла к ним много заказчиков. С тех пор они стали самостоятельными крупными хозяевами иконописного дела. Построили сначала на своей усадьбе небольшую мастерскую, а вскоре сложили большую, двухэтажную кирпичную, с удобными помещениями для всех цехов. Братья Белоусовы учитывали новшества в иконописном деле, которые появились в то время. А поскольку заказчиками на иконы были главным образом капиталисты, то приходилось учитывать и их запросы. Они сводились к тому, чтобы иконы были красивы, богато украшены золотом и эмалью, чтобы одежды святых были нарядны и выполнены более реалистично, чем это делалось прежде. Белоусовы хорошо воспринимали эти новшества и старались угодить заказчикам. Сами работали в этом направлении и мастеров себе подбирали с такими же взглядами на иконопись. Они развили и усовершенствовали только что зародившийся в то время в Палехе фряжский стиль и его разновидности¹.

Мастерская Белоусова, ее хозяева и мастера имели достаточный авторитет в Палехе. Они любили свое дело и относились к работе творчески, как художники.

Мне лично привелось поучиться один год в мастерской Белоусовых. Находясь за работой среди старых мастеров, я много слышал разговоров про еще более старых и лучших иконописцев Палеха: про Рогожкиных, Горбуновых, Долотовых, Горюновых, Капиных, Июдиных и других.

Из разговора Д. И. Салапина с И. Н. Багровым я узнал о происхождении Палеха то же, что рассказывал в Коровайковской мастерской мастер В. П. Карпенков. Очевидно, эти сведения о возникновении Палеха и его иконописи передавались издавна от поколения к поколению.

¹ Лучшими мастерами Белоусовской мастерской были: главный рисовальщик Дмитрий Иванович Салапин; платьевики Иван Васильевич Зубков, Измарагд Александрович Белоусов, Иван Никонович Багров, Михаил Сергеевич Калиманов, Василий Трифонович Котухин; личники Иван Константинович Мызников, Александр Михайлович Першин, Александр Иванович Бахирев. Они создали фряжский стиль Палеха. А такие мастера, как Иван Иванович Зубков, Иван Григорьевич Серебряков, внесли эти традиции в современную палехскую миниатюру, где они живут и совершенствуются.

Чтобы устроить мальчишку учиться в иконописную мастерскую, нужно было долго упрашивать хозяина. Я помню, когда меня мать привела к хозяину Белоусову, он долго отговаривался: то у него мало помещения, то некому у него учить, то мало у него заказов. Но, когда мать поклонилась ему несколько раз в ноги, хозяин как бы смяк, сжалился и сказал мне: «Ладно, приходи завтра в мастерскую». Ни слова не было сказано об условиях и сроке обучения, так как было уже всем известно, что ученик в любой мастерской должен пробыть шесть лет без всякого вознаграждения. Метод обучения был таким же, как и в самой древней Наныкинской мастерской, так же ученик прикреплялся к мастеру и под наблюдением его копировал образцы, но уже не зарисованные на доске мастером, а с книги старинных прорисей, а затем переходил на копирование икон. Сначала писал «под нож», затем «в дело», а потом «на золотых». Заканчивал учение «отходным» образом, как было принято. На обязанности ученика было и «отправлять неделю», то есть подметать мастерскую, колоть дрова, топить печи, заправлять керосиновые лампы, растирать краски, золото, серебро для мастеров, а в летнее время возить сено и снопы, носить завтрак хозяйским работникам, работающим в поле. Носили и иконы мастерам-надомникам. За непослушание или шалости учащиеся жестоко наказывались.

Помню, в начале моего обучения в этой мастерской произошел такой случай. Учился у Белоусовых паренек из Холуя — Саша Лобарев. Он занимался в зале второго этажа и несколько раз спускался по лестнице вниз. Может, это и правда, нужно ему было, а может, из шалости. Хозяин Иван Васильевич особо отличался своей грубостью от других братьев (его мастера между собой называли «ханом»). Он тогда работал за мольбертом — против выходной лестницы со второго этажа. Заметив, что Лобарев шатается без дела, он закричал: «Ты что, такой-сякой, шатаешься, не работаешь, а ну принеси плетъ». Плетъ висела на стене в хозяйской каморке. Саша стал оправдываться. Тогда хозяин еще больше разгневался, закричал громче, и Саша вынужден был принести плетъ. Хозяин заставил его снять пиджак, и как Саша ни упрашивал его, как ни кланялся в ноги, все же заставил его лечь на этот пиджак, и со страшным криком Саша забился под хозяйской плетью. Этот случай не был исключительным. Сидевшие со мной ученики, которые уже давно учились здесь, рассказывали, что за баловство Иван Васильевич всегда жестоко порет. Вот Василий Васильевич — брат хозяина, этот только за уши дерет, и то не очень больно, а сын Ивана Васильевича — Николай Иванович, тот расшумевшихся учеников подряд успокаивал муштабелем. Однажды от него попало и мне по руке. Рука долго болела.

Но зато бабушка Прасковья — мать братьев Белоусовых — была добрая старушка и жалела учеников. В зимнее время, когда деревенские ученики ночевали в мастерской, она всегда присылала нам жирных зеленых мясных щей целый

чугун или соленых огурцов, а также и во время уборки сена, в сенокос, она нас кормила щами и масляной гречневой кашей.

После шести лет ученья молодому мастеру приходилось еще несколько лет работать за низкую оплату.

В иконописных мастерских Палеха в большинстве случаев оплата мастерам была годовая. Хорошему молодому мастеру, проучившемуся шесть лет, платили 50—60 рублей в год, среднему 30—40 рублей, а более слабому и 20—25 рублей в год. Только лет через пять можно было добиться более или менее обеспечивающего заработка. Хороший мастер получал 400—500 рублей в год (это считалось хорошим жалованием), средний 200—300 рублей, а слабый мастер оставался на жаловании 150 рублей, и лишь выдающиеся мастера-рисовальщики или надомники, выполняющие особо ценные работы, зарабатывали до 60 рублей в месяц. В таких условиях учились, формировались и работали все наши мастера-иконописцы дореволюционного времени. Но хотя эти условия в основном были одинаковы во всех мастерских, имелась между ними и некоторая разница. Здесь нельзя не вспомнить иконописную мастерскую Николая Михайловича Сафонова, которая считалась в Палехе лучшей и была самой большой по количеству мастеров и учеников. Она отличалась хорошим помещением и оборудованием.

Сам хозяин мастерской Николай Михайлович Сафонов был известнейшим мастером иконописания, любил это дело, знал в совершенстве древнерусскую живопись и ее стили. Бережно хранил их традиции. В таком же духе он воспитывал и своих мастеров и учеников, строго разграничивая работы по стилям и раздавая их для выполнения с учетом способностей каждого мастера¹.

Большая заслуга Сафонова в том, что он собрал группу талантливых мастеров, платил сравнительно хорошее жалование, давал им возможность серьезно работать. Все его мастера глубокие знатоки своего дела. Им поручались лучшие работы по иконописанию и стенной росписи. Они выполняли и реставрацию древних памятников живописи: фресок соборов Московского Кремля, Новодевичьего монастыря, а также в Звенигороде, Пскове, Загорске и многих других городах.

Но и сафоновским мастерам жилось нелегко. Кроме того, что они работали по десять-одиннадцать часов в день, они должны были часто уезжать в разные города России. Многим из этих мастеров приходилось возвращаться в родную

¹ Лучшими мастерами-старинщиками Сафоновской мастерской были: рисовальщик Михаил Иванович Нефедов; платьевики Василий Игнатьевич Мазаев, Иван Алексеевич Сафонов, Павел Алексеевич Плеханов, Василий Ильич Колесов, Петр Васильевич Вакуров, Иван Александрович Дыдыкин, Иван Васильевич Белоусов; фрязисты Дмитрий Николаевич Корин, Василий Васильевич Беяев; личники Михаил Петрович Парилов, ныне здравствующий Михаил Васильевич Дыдыкин, Дмитрий Иванович Вакуров, Александр Михайлович Нефедов, Александр Петрович Парилов, Василий Александрович Дыдыкин, Илья П. Сафонов. А их преемники — Иван Михайлович Баканов, Аристарх Александрович Дыдыкин, Иван Петрович Вакуров, Григорий Михайлович Баканов, Иван Васильевич Маркичев, Алексей Иванович Ватагин, Николай Васильевич Дыдыкин и другие внесли эти традиции, ставшие его основой, в новое искусство Палеха.

семью один раз в год, на праздник Пасхи. Такие отлучки иногда длились от трех до шести лет. Нужда заставляла мастеров свыкаться с такой жизнью. Палехские росписи приобретали славу, а палехские песни раздавались и на берегах Волги, и на берегах Москвы-реки, и на Оке, их слушали и новгородцы, и псковичи, и звенигородцы.

После смерти Н. М. Сафонова его дело перешло к двум его сыновьям. Они не были иконописцами и не понимали этого дела, доверялись всецело приказчикам.

Но мастера Сафоновской мастерской и при приказничьем режиме все же оставались верными своему искусству, продолжая хранить его лучшие традиции. Поэтому мастерская еще долго и заслуженно пользовалась хорошей славой.

В Палехе было еще много небольших мастерских, близких по характеру к Сафоновской и Париловской. Среди них нелишне упомянуть о мастерской Александра Дмитриевича Салаутина, построенной с удобствами для работы. Сам хозяин икон не писал, но любил и знал это дело. У него не было приказчиков, он вполне доверялся мастерам, которые выполняли заказы добросовестно, строго храня стилевые традиции¹.

Мастерская Салаутина пользовалась также большим авторитетом, и про хозяина этой мастерской говорили, что у него работать можно и есть чему научиться.

На хорошем счету была и мастерская Петра Михайловича Соколова. Я лично не знал его мастеров, так как в 90-х годах он перевел свою мастерскую в Москву. Но позднее, будучи в Москве, я знал его лично как лучшего мастера-личника, прекрасно писавшего лица святых во всех стилях.

Подобно Петру Михайловичу Соколову многие мастера Палеха уезжали в Москву и там обзаводились своими мастерскими, в которых работали тоже палешане².

В Петербурге работал выходец из Палеха Александр Ефимович Одинцов³.

В Петербурге же была мастерская палешанина Июдина Василия Михайловича,

¹ Лучшими мастерами Салаутинской мастерской были: Василий Фомич Баженов, его сын Дмитрий Васильевич Баженов, Павел Иванович Бахирев, Михаил Федорович Золотняков, Сергей Васильевич Карпычев, Андрей Михайлович Голиков, Ф. М. Малахов. Иногда работал у Салаутина и наш уважаемый Иван Петрович Вакуров.

² Так, например, в Москве хозяйствовали бывшие палешане: Ерзунов Иван Федорович, Баканов Иван Иванович, Колесов Иван Парфенович, Комаров Иван Матвеевич, Глазунов Александр Александрович, Куклин Иван Григорьевич. Среди наших же иконописцев, которые работали в Москве у этих хозяев, были знаменитыми мастерами Сергей Иванович Гусев, Иван Васильевич Макаров, Иван Васильевич Корованин, Василий Акимович Зиновьев, Василий Кузьмич Тарыгин, Иван Петрович Голиков, Александр Егорович Балденков, Андрей Иванович Балясов и Константин Степанович Бабанов. Из нашего поколения работали в Москве Иван Иванович Голиков, Александр Васильевич Котухин, Иван Петрович Вакуров, работал и я.

³ У него работал до революции наш, ныне покойный, Дмитрий Николаевич Буторин, Василий Васильевич Секерин, Павел Иванович Жегалов, Дмитрий Васильевич Ерзунов и другие палешане.

хорошего мастера-иконописца. Он был преемником Пошехоновской иконописной мастерской.

В Нижнем Новгороде имел мастерскую Иван Илларионович Салабанов; где в юности учился иконописному мастерству Максим Горький.

Таким образом, круг деятельности палешан в области иконописи выходил далеко за рамки села Палех.

Некоторые из знатнейших мастеров иконописцев-палешан, живших по разным городам до революции, так там и остались до конца своей жизни, переменив работу. Но многие вернулись после Октябрьской революции в свое родное палехское гнездо, чтобы начать там новое дело.

На протяжении столетий в Палехе жили и творили замечательные мастера, подлинные художники, люди глубокой духовной культуры, преданные искусству.

Вспоминая о прошлом Палеха, о тех ценнейших традициях высокого искусства, которые несли его мастера от поколения к поколению, передавая как эстафету в будущее, хочется сказать, что сегодняшний Палех должен с особым уважением вспоминать их имена.

Это они, скромные труженики, проложили дорогу от древнерусского к новому, советскому палехскому искусству. Благодаря их творческому отношению к своему труду, благодаря их умению ценить в нем все лучшее и отбирать это лучшее по крупицам для будущего и смогло родиться искусство советского Палеха.

В конце прошлого и в начале настоящего столетия русское иконописное искусство теряло свои древние традиции и приходило в упадок. В нем появились новые течения натуралистического характера, в иконах и следа не оставалось от традиционной древнерусской живописи.

В первые годы этого столетия с целью сохранения и поднятия иконописания в древних традициях, продолжения и развития их был учрежден Комитет попечительства о русской иконописи.

В 1902 году были открыты в Палехе, Холуе, Мстере и на Украине (в Белгородской губернии, в Борисовке) учебные иконописные мастерские Комитета. Заведовать мастерскими были присланы художники с академическим художественным образованием, которые преподавали и рисунок. Обучение было четырехгодичным. Преимуществом обучения в этих мастерских перед обучением в частных было то, что там проходили весь процесс иконописания, начиная с рисунка и кончая закреплением икон олифой, то есть была уничтожена узкая специализация личников и доличников.

Кроме того, учащийся не имел никаких хозяйственных обязанностей, не подвергался телесным наказаниям, и, наконец, срок обучения в комитетской мастерской был короче на два года.

В палехской мастерской заведующим был художник-академик Евгений Ипполитович Стягов, человек исключительной выдержки и прекрасного характера. Но в какую силу он был художником, никто не знал, ибо за много лет его жизни в Палехе его работы никто не видел.

Он преподавал рисунок. Курс рисунка начинался с освоения горизонтальных, вертикальных, наклонных и кривых спиральных линий, продолжался копированием рисунков древних ваз и орнаментов. Затем рисовали отдельные элементы гипсовых орнаментов, частей головы человека, голову и фигуру человека. Заканчивался курс изучением построения перспективы. Перед каждым занятием давались подробные объяснения. Кроме этого, Евгений Ипполитович подсаживался к каждому ученику, исправлял ошибки в рисунке, требовал красивой штриховой тушевки при рисовании с гипса, а при изучении перспективы — исключительно тщательного чертежа.

Преподавателями иконописания были привлечены лучшие мастера из Сафоновской мастерской: мастер доличного письма (платъечник) Иван Алексеевич Варварин, мастер личного письма Михаил Петрович Парилов. Оба они были хорошие мастера, давали хорошие оригиналы и прекрасно разъясняли технические приемы в иконописании. Иван Алексеевич был не только хорошим мастером, но и замечательным, простым человеком, ученики его любили.

Обучение иконописи начиналось, как и в мастерских Сафоновых, Белоусовых и других, с копирования отдельных частей фигуры человека (рук, ног, головы, туловища, спины, груди), затем всей фигуры человека. Копировали с книги графических тонких прорисей, носивших реалистический характер. (Как эта книга попала в Палех, мне не известно, но она была популярным учебником для палешан конца прошлого и начала настоящего века.) Так, руководствуясь этой книгой, учащиеся приобретали знания построения человеческого тела и его отдельных частей.

После этого копировались прорисы с икон: сперва одиночных фигур святых, затем более сложных композиций — двенадцатых праздников, библейских сказаний и тем песнопений. Потом учащиеся переходили к изучению иконописной техники в цвете, по специально написанным оригиналам. Так же как и в рисунке, сначала копировались одиночные фигуры святых. Постепенно образцы усложнялись. Так учащиеся приобретали знания технических приемов и всего процесса письма в его традиционной последовательности. Кроме изучения рисунка и техники иконописания, учащиеся изучали и иконографию. В последний год обучения некоторые уже выполняли заказы комитетской иконной лавки, которая была открыта в Петербурге.

Комитет предусмотрел, что учащиеся, успешно окончившие его мастерскую, должны под руководством своих преподавателей в дальнейшем работать по выполнению заказов этой лавки.

В целом обучение иконописному искусству в мастерской Комитета было несравненно лучше поставлено, чем в частных мастерских. И многие ученики из них убегали, поступая во вновь открытую комитетскую мастерскую. Проучившись один год в мастерской Белоусовых, поступил туда и я.

Открытие этой учебно-иконописной мастерской в Палехе было большим событием для всего иконописного дела. Это событие потрясло устои давно сложившихся иконописных производств. Все хозяева мастерских серьезно обеспокоились. Во-первых, они лишались ученичества, которое давало им большие прибыли, и не видели возможности дальнейшего пополнения мастерами своих предприятий. Во-вторых, хозяева боялись казенной комитетской торговли иконами, которая начинала привлекать много заказчиков и становилась для палехских хозяев опасным конкурентом.

Они повели жестокую борьбу с мероприятиями Комитета, всегда и всюду говорили, что комитетские мастерские не выучат настоящих иконописцев, что мастерство можно приобрести лишь в процессе длительной работы с хорошими мастерами после обучения. (Кстати, этот аргумент хозяев заслуживал внимания.) Кроме того, хозяева сговорились, хотя бы и в ущерб своим предприятиям, не принимать на работу в свои мастерские окончивших комитетское училище.

Еще хуже поступил М. П. Парилов. Он был хорошим мастером, его привлекли к преподаванию в комитетских мастерских, и спасибо ему, что он нас научил личному письму. Но на четвертом году обучения первого выпуска, в палехскую учебно-иконописную мастерскую Комитета начали поступать заказы на исполнение икон из комитетской лавки. К этому времени учащиеся самостоятельно еще не могли выполнять сложные заказы — им нужна была помощь преподавателей. Так и должно бы быть, но, очевидно, некоторым преподавателям показалось это в тягость. А Парилов сговорился с приказчиком петербургской иконной лавки (а приказчиком был палешанин Ф. В. Салапин), и все лучшие заказы на иконы стали поступать прямо в адрес Парилова, а в комитетские мастерские попадали лишь дешевые, в творческом отношении неинтересные. Парилов при своем доме открыл мастерскую, набрал подходящих мастеров, выполнял заказы комитетской лавки и одновременно продолжал преподавательскую работу в учебно-иконописной мастерской. Это было на последнем году (1906) обучения первого выпуска учебно-иконописной мастерской Комитета. Мы, выпускники, растерялись. С одной стороны, бойкот от хозяев иконописных мастерских, а с другой — мы не видели возможности применения традиционной иконописи, которой нас учили. В это время ее совсем поглощало фряжское письмо. А самое главное — мы теряли надежду на предоставление нам заказов комитетской лавкой, иначе говоря, нам грозило, закончив учение, остаться без работы. Среди учащихся началось волнение, мы требовали, чтобы нас, хотя бы на последнем году обучения, ознакомили с фряжской живописью и техникой письма масляными красками. После долгих

несогласий все же, хотя и не для всех учащихся, было введено обучение фряжскому письму.

Когда беспорядки и волнения в мастерской дошли до инициаторов создания комитетских учебно-иконописных мастерских, приехали в Палех археологи Георгиевский и Кондаков.

Из рассказов иконописца М. И. Вицина (он был служащим в мастерской) мы узнали, что приехавшие ученые высказывали недовольство, говоря, что задача комитетских мастерских обучать только строго традиционной иконописи, а вы, мол, обучаете и унаследованной фряжской живописи, а поэтому учебно-иконописная мастерская Комитета попечительства о русской иконописи не оправдывает своего назначения.

После приезда Георгиевского и Кондакова заведующий и преподаватели переживали большую неприятность, что видно было по их настроению, а учащиеся еще больше стали волноваться, предвидя, что им придется изыскивать, быть может, другое дело для своего существования.

Так заканчивался последний месяц обучения первого выпуска учебно-иконописной мастерской. 1 мая 1906 года заведующий поздравил нас с окончанием курса, и все мы получили свидетельства на звание мастеров-иконописцев.

И молодые новые мастера, как и предполагали, оказались без работы. Парилов, построивший себе мастерскую и ставший хозяином, взял к себе из выпускников своего сына Николая Михайловича и родственника Д. А. Хренова, а М. Д. Корину и мне, как лучшим ученикам, давал работу на дом. Несколько человек остались при учебно-иконописной мастерской, выполняя жалкие заказы комитетской иконной лавки. Но эта работа не устраивала новых мастеров, так же как и нас с Коринным не устраивала надомная работа. Хозяева других мастерских нас не брали. Почти все мы вынуждены были искать работу в других городах. Д. Н. Буторин уехал в Петербург, И. В. Колесов — в Москву, М. И. Парилов начал работать со своим отцом, М. Д. Корин и В. И. Голиков уехали в Кустанай, а я поехал искать работу в Москву. Так молодые палехские мастера-иконописцы первого выпуска учебно-иконописных мастерских рассеялись по всей России. Из всего выпуска иконописцами остались не больше десяти человек, в том числе и я. Другие вынуждены были переквалифицироваться. Примерно то же произошло с первым выпуском учебно-иконописных мастерских Комитета попечительства в Холуе, в Мстере и в Борисовке. Это было в 1907 году.

По-разному сложились судьбы палешан-иконописцев, которые уходили из Палеха в молодом возрасте, еще не вполне сложившимися мастерами. Но это был цвет Палеха — молодежь одаренная и искренне любящая искусство. Они уехали из Палеха по разным причинам: то от произвола хозяев и их приказчиков, то не находили в Палехе работы, то по семейным обстоятельствам, то с целью поучиться столичному иконописному искусству, а некоторые стремились стать жи-

вописцами. Так, например, из Палеха подростками уехали в Москву А. Ф. Денисов, М. С. Калиманов, М. А. Маркичев, И. А. Лапин, А. М. Корин, М. Д. Корин, П. Д. Корин. Все они учились в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, окончили его и стали в ряды художников станковой живописи. Особо одаренные из них — недавно скончавшийся народный художник СССР, действительный член Академии художеств, лауреат Ленинской премии Павел Дмитриевич Корин и его двоюродный брат Алексей Михайлович Корин¹. Их путь был нелегок, так же как мастеров-иконописцев палешан, приехавших в Москву и другие города России. Такой же нелегкий путь прошел и я. Приехав в Москву в 1907 году, я по рекомендации обратился в иконописную мастерскую художника Михаила Васильевича Молова и показал ему свои работы, выполненные в стиле древней живописи, как нас учили. Он внимательно посмотрел и сказал: «У меня такие работы бывают редко, мы работаем в большинстве по оригиналам Васнецова и Нестерова масляными красками», — и предложил мне остаться на правах ученика. Я согласился с радостью и начал внимательно изучать васнецовскую и нестеровскую живопись. Одновременно по вечерам ходил заниматься в частную студию рисунка к художнику Большакову. Мой хозяин Молов мне не нравился своей неорганизованностью, но работал он хорошо. У него я познакомился с молодыми художниками, которые полдня учились в Училище живописи, ваяния и зодчества, а полдня писали иконы в его мастерской. И сейчас вспоминаю добром замечательных людей — А. Д. Модина, Ф. И. Захарова, В. Ф. Божикова, А. В. Смирнова и ныне здравствующего А. Е. Бузовкина. Они помогли мне освоить манеру Васнецова и Нестерова, они мне привили любовь к искусству, научили жить и смотреть трезво на все окружающее. А в остальном тяжело вспомнить те первые три месяца, которые мне показались годами: жил я в мастерской, спал на полу на подстилке, кусали меня паразиты, питался кой-как на кухне хозяина, получал очень малое жалование. Через год и три месяца стал работать уже на равных правах со всеми мастерами, и за приличное жалование, имея свою комнату. Это трудное начало моего жизненного пути я привожу как пример, характерный для большинства молодежи, ушедший из Палеха и настойчиво пробиравшей себе дорогу в новую жизнь.

Живя в Москве, я приезжал два раза в год в свою семью, заходил всегда в учебно-иконописную мастерскую, наблюдал за всем ходом иконописного дела в Палехе.

Немного времени спустя после нашего первого выпуска М. П. Парилов ушел с работы преподавателя (ему уже невыгодно было терять время на преподавание, поскольку у него развивалось свое производство), и его заменил приехавший из Москвы хороший мастер-личник К. С. Бабанов. Вскоре умер и второй препо-

¹ Позже он преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

даватель — И. А. Сафонов и на его место преподавателем-платъечником поступил И. М. Баканов.

При новых преподавателях дела в мастерской заметно улучшились. И. М. Баканов и К. С. Бабанов любили традиционную иконопись и старались прививать вкус к ней учащимся.

В последующие мои посещения заведующий мастерской Е. И. Стягов мне говорил, что теперь в основном учебно-иконописная мастерская встала на правильный путь, показывал мне ряд оригиналов работы новых преподавателей и копии с них, выполненные учащимися. И действительно, эти работы были настоящими образцами традиционной древнерусской иконописи. По мнению Стягова, недостатком этих образцов был их несколько однообразный и мрачноватый цвет, одинаковый в сюжетах и радостных и печальных.

Последующие выпуски учебно-иконописных мастерских Комитета переживали такие же трудности, как и наш первый выпуск. Палехские хозяева продолжали их бойкотировать. Некоторые лучшие учащиеся оставались на жалких заказах комитетской иконописной лавки, а большинство из них меняло квалификацию.

В 1909 или 1910 году (точно не помню) в жизни молодых мастеров, окончивших учебно-иконописные мастерские Комитета, произошло важное событие. В Москве ученые-археологи и художники Строгановского училища, так же как и в Петербурге, вновь подняли вопрос о полнейшем упадке иконописного традиционного искусства. Чтобы поднять интерес к нему, в Москве устраивались большие выставки памятников древнерусской живописи.

Купцы магазинов церковной утвари и икон братья Оловянишниковы стали собирать древнее церковное искусство, организовывать свой музей, одновременно стали издавать журнал «Светильник», который популяризировал лучшие памятники древнерусской живописи. Во главе издания стал талантливый художник-строгановец С. И. Вашков. Оловянишниковы открыли свою иконописную мастерскую, в которую перешла вся группа мастеров Моловской мастерской, а вместе с ней перешел и я.

В это же примерно время открылась в Москве иконописная школа-мастерская художника Степанова, мастеров в которую было решено набрать из окончивших учебные училища Комитета в Палехе, Холуе и Мстере.

Художник Степанов приезжал в Палех, Холуй и Мстеру, приглашал молодых мастеров, и они с большой охотой ехали в Москву. В их числе был и Павел Дмитриевич Корин¹. Эта школа просуществовала несколько лет. В каких условиях работали там молодые мастера, я не знаю. Это уже были годы войны с Германией и канун Октябрьской революции.

¹ Кроме него, поехали С. Д. Парилов, В. И. Салапин, Л. А. Коровайков, В. М. Ковшов, А. Н. Хренов.

Империалистическая война сильно отразилась на иконописном деле. Многие мастера были взяты в армию. Заказов на иконы поступало мало, хозяева мастерских постепенно свортывали свои производства, а учебно-иконописная мастерская Комитета в Палехе вскоре и совсем прекратила свое существование¹.

Последними значительными работами по иконописанию в Палехе были — в 1907 году реставрация фресок Крестовоздвиженской церкви в Палехе (сейчас в ней находится Государственный музей палехского искусства) мастерами Сафоновской мастерской, реставрация икон иконостасов этой же церкви мастерами Белоусовской мастерской. Ими же в 1907—1909 годах написаны иконы пяти иконостасов в соборе Ново-Афонского монастыря и палехскими мастерами вместе с московскими художниками, мастерами братьев Оловянишниковых, расписаны стены того же собора (теперь филиал Сухумского краеведческого музея). Мастерами Салаутинской мастерской в это же время расписаны стены собора в Царицыне.

Этими значительными работами и закончилось традиционное иконописание в России.

¹ Последними ее учениками были: П. Д. Баженов, Г. К. Буреев, В. В. Жегалов, В. В. Котухин, А. Н. Буторин, А. С. Баранов, А. Я. Макаров.

Вторая беседа

О ПАЛЕХСКОЙ ИКОНОПИСИ, ЕЕ СТИЛЯХ И ТЕХНИКЕ

С работами палехских иконописцев можно детально познакомиться в Государственном музее палехского искусства. Рассматривая их, нельзя не убедиться в том, что в XVII веке Палех не порывал крепкой связи с лучшими традициями древнерусской иконописи. Главным образом в нем сильны черты новгородского и строгановского стилей, со всеми их художественными особенностями и традиционной техникой.

Как известно, в XVII веке в столичное искусство Москвы проникают элементы фряги, то есть западных, светских влияний. В иконописи появляются реалистические тенденции, главным образом в писании ликов святых.

Палех не отказался от древних традиций, не пошел по пути западных влияний, но вместе с тем и не остался в строгих рамках традиционных стилей.

Его путь был иным. В XVII веке в Палехе складывается свой собственный стиль, получивший полное и яркое выражение в XVIII веке. И лучшие его образцы показывают высокое, своеобразное мастерство палехских иконописцев.

Икона богородицы «Всех скорбящих радости» конца XVII века характеризует начало их самостоятельного пути. Ее композиция в основе следует строгим, установившимся традициям, но она уже значительно усложнена, детализирована. Кроме того, в ней обращают на себя внимание светлый тон лиц и красивая разделка колерами одежд, а также объединенность всей живописи общим тоном.

Все эти черты восприняты от традиций, но развиты, как бы сказаны своим языком. Они получили еще более яркое и своеобразное выражение в палехских иконах XVIII — начала XIX века.

«Акафист святителю Николаю Чудотворцу» конца XVII века, а также акафисты Спасителю и Богородице (XVIII век) характеризуют уже сложившийся палехский стиль с его красновато-золотистым колоритом, с многофигурным, сложным построением клейм.

Икона в целом остается декоративной и плоскостной. Человеческие фигуры удлиненных пропорций. Одежды выполнены согласно старым традициям. Но изображения деревьев, животных и птиц уже приближаются к натуре. Палатное же письмо близко к строгановскому.

Но, создав свой выразительный стиль, мастера Палеха продолжали работать и в старых стилях — новгородском и строгановском, ставя перед собой задачу



Клеймо палехской иконы «Житие Николая Чудотворца». Конец XVII века.

сохранить каждый стиль иконописания в чистоте, не смешивая и не теряя их художественных и технических особенностей.

Давая им четкое разграничение, палешане пронесли их через упадок иконописания конца XIX — начала XX века.

И бережно сохраненные Палехом старые традиции стали первоисточником палехского советского искусства.

Знание разных стилей иконописания помогло современным мастерам Палеха применить их на новом материале, в новых формах и создать новое искусство Палеха. Это же знание дало возможность сделать это искусство разнообразным. Ведь каждый художник-палешанин в своем творчестве применял тот стиль, который он больше знал и любил. Например, в произведениях И. В. Вакурова мы видим явные традиции новгородского стиля XV века. В произведениях И. И. Голикова, А. В. Котухина и Д. Н. Буторина — строгановской школы XVII века.

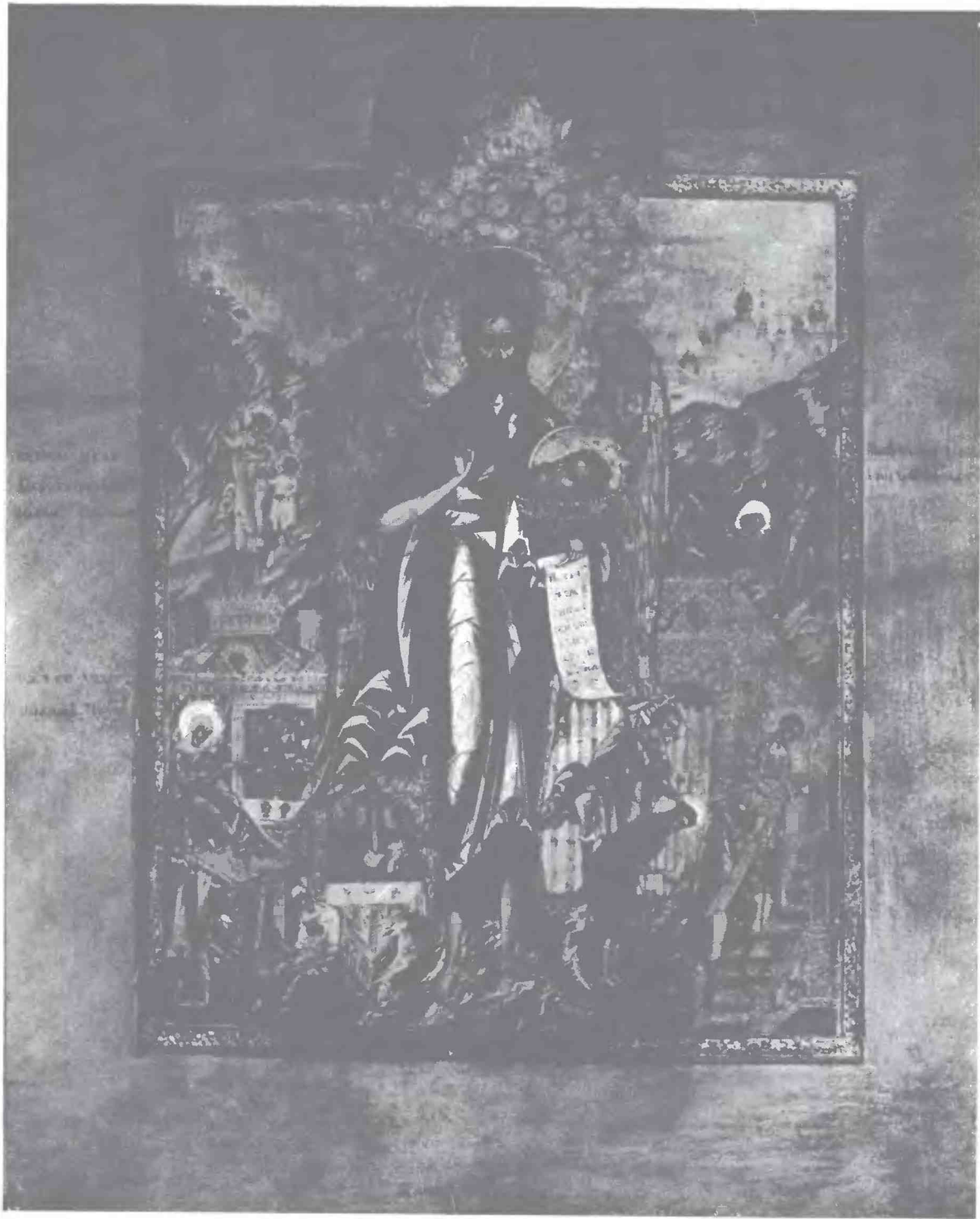
В произведениях И. В. Маркичева, И. М. Баканова мы находим традиции фресок Спаса Нередицы, Андрея Рублева, мастеров Костромы и Ростова XVII века. А. А. Дыдыкин идет от традиций школы Симона Ушакова и палехского стиля XVIII века. И. И. Зубков — от фряжского письма конца XIX века. Каждый из них выработал свой почерк, выбирая и развивая те или иные стилиевые особенности. И это способствует стилиевому разнообразию в единстве общих принципов, положенных в основу искусства палехской миниатюры.

Для того чтобы понять, как складывалось и развивалось это разнообразие, нужно знать, как в Палехе понимались стилиевые особенности различных школ иконописания. Без этого останется неясным весь творческий путь Палеха.

Как понимали палешане стилиевые особенности новгородских писем XV века и как претворяли их в своей иконописи

Композиции новгородской живописи, какой бы сложности они ни были — одно-, двух-, трехфигурные или же многосюжетные, повествовательного характера — все они просты, прекрасно вписаны в плоскости и согласованы с их формами. Все элементы распределены в них равномерно и согласно их значимости. Они не имеют ни слишком загруженных, ни пустых мест. Фоновые пространства между отдельными изображениями принимают красивые формы, играя большую роль в композиции. Фигуры, горы, деревья часто располагаются симметрично. Этим композиции замыкались, получали полное завершение. Вместе с тем эта симметрия разбивалась поворотами фигур, наклонами их голов, разнообразными формами гор, лещадов, построек, деревьев и других изображений.

Композиции новгородского письма XV века всегда строятся в одной плоскости, декоративно. Сложные композиции делаются иногда в несколько ярусов, но всегда



Иоанн Предтеча. Палехская икона XVIII века.

в одном плане, причем строго соблюдается принцип мягких темных и светлых силуэтов.

Для них характерна монументальность, величавое спокойствие образов, стремление к лаконизму, даже в повествовательных сюжетах.

Стилевые особенности отдельных элементов

Горы (см. таблицы 6, 25) обычно трактуются крупными уступами и леЩадками, по леЩадкам располагаются кремешки, формы которых разнообразны — то прямоугольные, то ромбовидные, то треугольные. Верхушки гор в большинстве случаев заканчиваются условными завитками. Почти всегда в нижней части гор размещаются пещеры, часто по горам — поросли трав и деревья.

Обычно горы имеют красивые мягкие силуэты нежно-желтоватых, зеленоватых, синих и фиолетово-розовых тонов. Травы и деревья — темно-зеленых тонов.

Надо сказать, что новгородская живопись небогата изображениями растительности. Деревья (см. таблицы 4, 23) в большинстве своем условной, веерообразной формы, в редких случаях округленных форм, у всех стволы к корням сильно утолщенные.

По своим схемам они различны. Листва их заключается то в треугольник, то в пятиугольник, а иногда в шести- и в семиугольник. Общие их формы вытянутые или сплюснутые. Листва у некоторых деревьев длинная, узкая, а у некоторых — короткая, отдельными листками. В редких случаях из пазушек листьев выходят побеги, на которых то небольшие цветочки, то плоды в виде крупных ягод. На деревьях круглой формы не листва, а цветы орнаментального характера.

Деревья новгородского письма имеют приятный мягкий силуэт темно-зеленого тона, стволы деревьев почти всегда киноварные, изредка цвета светлой охры.

Все типы деревьев декоративны, решены условно, порой напоминают орнамент и вместе с тем убеждают как своеобразное обобщение природных форм.

Палатное письмо в новгородской живописи занимает очень большое место (см. таблицы 8, 27). Палаты всегда просты, гармоничны в пропорциях, формы и силуэты их красивы и разнообразны. Такой же простоты и красоты вся палатная обстановка: столы, сидения, подножья, подставки, перекидные занавеси и орнаментальное украшение.

По цвету палатные постройки так же просты, как и по форме. Они имеют нежные, мягкие силуэты, основные тона их не многокрасочны, а сдержанны, только отдельные детали (входные проемы, окна, занавеси, колонки) всегда самых густых ярких красок: киновари, кармина, зелени и умбры. Сочетание сдержанных и ярких тонов составляет звучную и сильную цветовую гамму при общем мягком силуэте.

Вода в новгородском письме встречается редко и выполняется одним приемом:

волнообразные параллельные линии по темно-синему ярко выраженному силуэту крупных волн.

Есть свои особенности и в изображении животных. Например (см. таблицу 14), лошади выполняются и в светлых и в темных силуэтах. По цвету они весьма разнообразны: то белые, то черные, то киноварные или синие, желтые и других тонов. Все эти тона благодаря детальной проработке создают в композиции общую мягкую красочную гамму. Особо типичны для новгородской живописи киноварные украшения на белых и черных лошадях. Кроме этого, на телах лошадей, по их мускулам, делались блики с резкой светлой оживкой.

Фигуры человека в новгородской живописи (см. таблицы 17, 31) несколько удлинённых против натуры пропорций, что придает им строгую стройность и величие. Они всегда имеют глубокое внутреннее содержание. Одни фигуры выражают смирение и благолепие, другие богатырское величие, третьи — одухотворенность, задумчивость, скорбь, радость, человеческое благородство.

В изображениях человека характерны строгий графический рисунок рук, ног и тела. Тона фигур мягкие, звучные, но удивительно глубокие. Цветовая гамма всегда спокойная и вместе с тем сильная. Как и в палатном письме, где спокойные тона оживляются яркими и темными деталями, так и в фигурах, в их одеждах содержатся яркие и темные детали, которые оживляют все спокойные тона. Роскрышь фигур прозрачна, контуры и роспись складок темные, но мягкие. Тени легкие, несколько темнее роскрыши, в некоторых случаях теневые части одежды фигур покрывались другим тоном, чем световые (см. таблицу 31). Например: световая часть желтая, а теневая зеленая, или световая красная, а теневая коричневая и т. д. Роспись и тени дают фигурам объем, а для еще более значительного выражения объема на одеждах, на их выступающих частях, наносятся пробела. В новгородском письме на одеждах накладывались пробела двух характерных видов: пробел твореным золотом инокопью и пробел краской (преобладающий). Пробела краской иногда делались несколько других тонов, чем роскрышь (если одежды желтые и красные — пробел на них зеленоватого тона, если одежды синие или зеленые — по ним пробела красноватых или желтоватых тонов и т. д.). Пробела разных тонов на одеждах в новгородском письме играют большую роль, они своей тональностью дают гармоничное звучание всей живописи, а резкость оживок сообщает ей четкую свежесть и значительный объем изображениям.

Второй характерный пробел — инокопъ. Золото в новгородской живописи применялось сравнительно мало, правда фона для живописи часто золотились, но в письме золото применялось только в особо торжественных сюжетах, например: «Христос во славе», «Христос в воскресении»; здесь одежду расписывали золотой инокопью, украшали ею и ангельские крылья, крыши палат, палатную обстановку, столы, сиденья, троны, подножья, латы воинов, короны царей и убранство их одежд, а также сияния.

Кроме того, одежды царей и священнослужителей украшались жемчугом и разноцветными камнями (см. таблицу 29), выполненными уже цветом, чему уделялось особое внимание.

Головы фигур (см. таблицу 29) в новгородской живописи характерны своим темно-желтоватым мягким силуэтом, простотой и четкостью описи глаз, бровей, носа, рта и волос, прозрачностью плав и незаметными переливами световых и теневых тонов, силой и мягкостью движений, которыми подчеркивалось выражение лиц.

Все эти особенности новгородских писем были восприняты Палехом и получили свое яркое выражение в произведениях многих наших старых мастеров.

*Техника живописи новгородской школы XV века, применяемая
палеханами при иконописании*

В первую очередь выполнялся рисунок на левкасо-меловом грунте доски. Рисунок намечался углем, а прорисовывался карандашом. Потом его контуры и складки одежды прографлялись графьей. Это делалось для того, чтобы после наложения красок был виден легкий след рисунка.

Затем начиналась роскрышь. Иконы в новгородском стиле писались в большинстве случаев на светло-желтых фонах. В первую очередь прокрывался фон, а иногда он оставался в тоне грунта. (Грунт, после наложения на него олифы, принимал светло-желтый приятный тон слоновой кости.) По левкасо-меловому грунту не требовалось никакой подготовки (лишь иногда фона золотились). Роскрышь производилась прямо по грунту, на котором краски ложатся очень хорошо, прозрачно и воздушно. После роскрыши фона раскрывались элементы пейзажа, горы, деревья, вода, постройки, одежда фигур, санкирь их голов. Опытный мастер производил роскрышь с соблюдением особенностей плавей новгородского стиля, добиваясь мягкости силуэтов, прозрачности тонов, их общей спокойной гаммы и гармоничного сочетания ярких тонов. Дальше шла роспись темными красками всех элементов композиции, также с учетом традиций новгородского письма; оконтуровка гор, их уступов, лещадок, завитков на вершинах и кавычек; оконтуровка деревьев, их веерообразных листьев и стволов. Воду расписывали редкими плавными линиями так, чтобы между ними могли помещаться две линии светлых, которые должны образовывать формы волн. Роспись построек начиналась с контуров и кончалась их орнаментальным украшением.

Роспись одежд производилась по чуть заметным линиям графьи, которые были прографлены на грунте, по рисунку. Но в росписи и роскрыши все изображения еще оставались плоскостными, а в живописи новгородского стиля имеется условный объем. Для того чтобы выявить этот объем, делалась подплавка теневых частей одежды, между линиями складок и нередко отплавлялась теневая половина

фигуры человека в несколько другом тоне, темнее роскрыши. На горах отплавлялись теневые стороны и уступы, на деревьях — концы листьев, на постройках входы, окна, профили и впадины их орнаментальных украшений. Все эти приплавки наносились легко и прозрачно.

Дальше шла окончательная отделка. На одеждах фигур наносился пробел, а на некоторых делался орнамент. Наносились кремешки на горах, на деревьях — листочки, на стволах делалась инокопъ, на постройках — орнаментальные украшения.

Окончательной отделкой, так же как и приплавкой, преследовалась цель условного выявления объема.

Пробел краской наносился в три тона на одеждах фигур, подчеркивая складки на груди, на плечах, на рукавах, на животе, на коленях и на развевающихся частях одежды. (Пробел — группа штрихов с наложением местами широких пятен (силки), от которых и шли штрихи по формам тела, образуя складки одежды.)

Пробел накладывался первым тоном несколько светлее роскрыши и широкими силками и штрихами — вторым тоном, светлее первого, там штрихи, а также и силки накладывались уже первых. А третий тон еще светлее (оживка), накладывался одной линией и кавычками, которые подчеркивали пробел и придавали законченность одежде фигуры (см. таблицы 19, 31).

Другой вид пробелов — инокопъ, назначение его то же, что и пробелов красками. Но этот пробел в большинстве случаев делался твореным золотом или золотился на асист.

Пробел инокопью делался на тех же местах фигур, но в один тон золота. Так же наносились силки, а от них шли штрихи по форме тела, образуя складки одежды. Они всегда делались строго равными, на одинаковом расстоянии друг от друга и одинаковой толщины, начало их от силки утолщенное, а концы их сходили на нет. В большинстве случаев штрихи инокопи делались без изгибов, прямыми линиями. Этот пробел чаще всего применялся на латах воинов, на их шлемах, щитах, в украшении одежд, сапог, крыльях ангелов, в украшении крыш, построек и других элементов изображения (см. таблицы 17, 19). Некоторые наиболее нарядные одежды украшались орнаментом («парчой»). В большинстве случаев орнамент делался краской, а контур его обводился твореным золотом.

Все другие элементы живописи отделялись по тому же принципу, что и одежда фигур.

На горах наносились условные кремешки, они делались в три тона, по форме прямоугольника, квадрата, треугольника и завитков. Первый тон несколько светлее роскрыши, второй тон светлее первого, и этим тоном кремешки делались несколько уже, чем первым. Третьим тоном, более светлым, делалась оживка в виде лентообразной линии, завитков и кавычек (см. таблицы 6, 25).

Деревья отделялись условными листочками в виде треугольничков и инокопью, также, как было описано раньше, в три тона: первый тон слабо, второй сильнее, третья оживка более светлая, а иногда листва и стволы деревьев делались золотом (см. таблицу 23).

На постройках обводились окна, входы, выступы и орнаментальные украшения в три тона: первым слабым тоном широкими линиями, вторым тоном — менее широкими линиями, а третьим тоном, более светлым, делались оживки тонкими линиями (см. таблицу 23).

Вода, ее волны проплавлились первым слабым тоном широкими линиями, вторым тоном из широкой линии проводились две тонкие линии, а третьим, более светлым тоном на крутых поворотах и завитках делалась оживка.

По такому же принципу выполнялась отделка и других элементов композиции. Вся описанная работа проводилась мастером доличного письма. В таком состоянии икона передавалась мастеру-личнику для окончательного завершения голов, рук и других обнаженных частей тела.

Личное письмо в новгородском стиле

Личник в первую очередь проплавлял голову, руки, ноги и обнаженные части тела фигур общим темно-желтоватым тоном, который называется «санкирь».

Потом на голове и обнаженных частях тела темной краской (в большинстве случаев сажей) прорисовывались тонкими линиями все черты лица и волосы, то есть выполнялась опись головы.

После описи наносились на самых выпуклых местах лица, на лбу, скулах, на носу, на прядках волос белилами небольшие линии, «движки». Этими движениями определялись места для плавей головы и намечался ее характер.

Затем начиналась «выплавка». Первая плавь — охрение. Составлялся желтоватый тон, значительно светлее санкиря, им проплавлились светлые места лба, носа, на щеках, на губах, на подбородке, на шее и ушах, а также на руках, ногах и на обнаженных частях тела.

Вторая плавь — «румянцы». Тон румянца составлялся из киновари, которая разводилась жидко. Румянец направлялся на надбровных дугах, щеках, губах, на конце носа, слезничках, на мочках ушей, на суставах пальцев, на коленях, на лодыжках с таким расчетом, чтобы он был виден и после последующих плавей.

Третья плавь — жидкой жженой умброй проплавлились зрачки глаз, брови, усы, борода и волосы.

Четвертая плавь — «подбивка». Эта плавь соединяла санкирь и первый тон охрения, образуя как бы полутон между тенью санкиря и светлым охрением.

Пятая плавь — «сплавка» — делалась тоном несколько темнее первого охрения и светлее подбивки. Им объединялись все предыдущие плави в один общий

тон лица. Он получался темно-коричневым. Эта плавь накладывалась так, чтобы сквозь нее мягко просвечивали все предыдущие плави. Этим же тоном наносились блики на прядях и кудрях волос.

Шестая плавь—наложение бликов. Тон бликов составлялся несколько светлее сплавки и накладывался на самых выпуклых местах лица, рук, ног и всего тела с таким расчетом, чтобы блики были светлее сплавки и незаметно слились с нею.

Если на голове и бороде были седые волосы, то их проплавливали в два тона. Первый тон составлялся несколько светлее и холоднее санкиря. Им проплавливались все пряди волос, а второй тон, посветлее первого, наносился на верхние пряди.

После выплавки живопись голов и тела является еще немного дробной. Выплавленное лицо надо привести в общий мягкий силуэт. Для этого составлялся тон из темной охры с незначительной примесью сажи и киновари — санкирь. Этим тоном проплавливалась вся голова и обнаженное тело, но это делалось очень осторожно. Нужно было проплавить жидко, прозрачно, чтобы все предыдущие плави не размыть, чтобы они все были видны и вместе с тем объединились в одно мягкое изображение.

Потом восстанавливались все черты лица (опись), и наносились легкими светлыми штрихами движки. Все это делалось так, чтобы опись и движки не смотрелись отдельно, а вписывались бы в общий тон изображения, не нарушая его. Под конец расчерчивались волосы также тонко, мягко, без нарушения общего впечатления (см. таблицу 29). Этим заканчивалось письмо иконы. Потом икона олифилась.

Олифа для иконы готовилась специальным способом. Чистое льняное масло хорошо проваривалось и не менее как полгода томилось на горячих печах в хорошо закупоренных сосудах (больших горшках). За время томления вареное масло хорошо отстоится, несколько раз сливается от отстоев в другую чистую посуду и опять томится и, наконец, превращается в чистую, прозрачную олифу, которая замечательно закрепляет краски на грунте.

Первый процесс олифления должен проходить все время в теплом помещении (с температурой не ниже двадцати пяти градусов). На законченную живопись олифа наливается ложкой, и ее разравнивают пальцем так, чтобы вся живопись полностью покрылась олифой, потом кладут икону на полку, для того чтобы олифа пропитала всю живопись. Спустя некоторое время олифа на живописи начинает жухнуть. Ее ровняют ладонью руки, и так повторяют несколько раз. Когда все краски живописи полностью пропитаются олифой, она перестанет жухнуть, но стусится, тогда лишнюю олифу с живописи снимают ладонью руки. Оставшийся тонкий слой разравнивается. Икону снова кладут на полку для просушки, во время которой олифу еще несколько раз разравнивают ладонью¹.

¹ Это называлось «фиканьем» (когда олифа разравнивается ладонью, возникает звук, как бы свист. Поэтому и говорили, что икону нужно «пофикать»).

Олифа на иконе засыхает, образуя чистую зеркальную поверхность, дает прозрачность и сохраняет цвет красок.

Этот длительный и последовательный процесс олифления проходила икона уже независимо от стиля ее живописи.

Как палешане понимали стилевые особенности строгановских писем XVII века и как претворяли их в своей иконописи

Строгановская школа живописи возникла в конце XVI века. Она создавалась на традициях новгородской. Ее начало было положено на севере, в Сольвычегодске. После покорения Новгорода Иваном Грозным оттуда начали переселяться культурные силы в Москву, верховья Волги, на Север и в другие места. В это время богатые купцы Строгановы, любители иконописного искусства, переехали из Новгорода в Сольвычегодск, организовали там иконописную мастерскую и собрали хороших мастеров иконописного дела. Некоторые из Строгановых и сами занимались иконописанием.

Мастера в Строгановской мастерской находились всецело под влиянием своих хозяев и их вкусов, а те больше всего ценили тонкое письмо, играющее яркими красками, золотом и изящной отделкой. В новых условиях мастера постепенно отходили от традиций новгородской школы и вырабатывали свои стилевые особенности, которые и стали уже строгановскими.

В XVII веке строгановское письмо получило широкое развитие и его традиции укрепились. Возник строгановский стиль, строгановская школа, которая распространилась не только на Севере, но и в Москве и в городах верхней Волги.

Среди создателей строгановской школы были знаменитые мастера того времени (Прокопий Чирин, Никита Савин, Емельян Москвитин, Семенко Бороздин, Яков Казанцев, Гаврило Кондратьев), которые довели свое искусство до удивительной красоты и выработали ряд новых, утонченных приемов.

Характерные особенности композиций строгановской школы — их сложность и миниатюрность. Однофигурные и многофигурные композиции почти всегда усложнены пейзажем с низким горизонтом, а фона — «явлениями» и причудливыми облаками.

Композиции сюжетного порядка значительно отличаются от новгородских нагроможденностью палат, гор и многочисленными группами фигур. Композиции повествовательного характера строятся многоклеимным порядком: не на одном фоне, а в отдельных клеймах. Центральное место («средник») отводится главному образу святого или одному из главных сюжетов, причем в них даются изображения крупных размеров, а окружающие миниатюрные клейма как бы дополняют его.

Сравнивая композиции новгородского и строгановского стилей, мы видим, что новгородские мастера считали достоинством своих композиций простоту и убедительность образов, а строгановские видели красоту в многосложной миниатюрности и богатых украшениях композиции. Эти черты и являются основными особенностями строгановского стиля.

Стилевые особенности отдельных элементов

Растительность в живописи строгановской школы занимает значительное место. Но если новгородские деревья имеют условную веерообразную и округлую форму, то строгановские ближе к натуре, разнообразнее и детальнее разработаны (см. таблицы 5, 24).

В цвете деревья строгановского стиля остаются зелеными, как и новгородские, но только более цветные и яркие. Листва их выполнена не условными треугольниками и инокопью, а в различных формах, ближе к натуре. Стволы деревьев выполняются также не инокопью, а штрихами, условно передающими фактуру древесной коры.

Но, конечно, в своем построении они тоже декоративны, просто в них шире используются формы живых деревьев.

Горы в строгановской живописи (см. таблицы 7, 26) состоят из мелких уступов и лещадок, наружные контуры их как бы изрезаны на мелкие частицы. В горах пещеры встречаются редко, на лещадках нет резких, отдельно наложенных кремешков, нет и завитков на их верхушках. Существенная разница с новгородскими горами и в условной передаче их объема. На строгановских горах, на их теневых сторонах, наносятся тени в несколько тонов, вливающих друг в друга, которые достигают значительной силы. Лещадки гор не разбиваются на отдельные кремешки, а сохраняется их общая фактура. Это достигается несколькими светлыми тонами, вплавляющимися друг в друга, которые со световой стороны подчеркиваются легкой светлой оживкой. Контуры гор обводятся темными тонами, причем часто в уступы гор вводятся их общие тона разных цветов. Горы обильно украшаются цветами, выполненными в большинстве случаев творенным золотом. В целом строгановские горы отличаются от новгородских раздробленностью общих контуров и яркостью цвета, меньшей степенью условности изображения.

Постройки, или палатное письмо (см. таблицы 9, 28), в строгановской живописи занимают очень большое место. Они резко отличаются от построек новгородского стиля. Если новгородские палаты просты, монументальны, с большими перекидными занавесями и редким украшением, то строгановские — сложны, мелки и многопланны. Всегда, кроме основного первопланного здания, имеется еще множество второпланных построек разных форм, башен, беседок, открытых лестниц с балясинами. Все постройки яркие по цвету и обильно украшены за-

тейливыми орнаментальными узорами. Купола, главы, троны, престолы, сидения покрывались твореным золотом и расписывались в большинстве случаев черной краской.

В строгановской живописи вода, волны приняли другую форму, чем в новгородской живописи, где вода изображалась спокойными волнообразными линиями. Строгановская вода сильно волнующаяся, и волны ее представляют из себя сплошные спиралевидные завитки. По цвету строгановская вода, так же как и новгородская, темно-синего тона.

Есть особенности и в письме животных. В строгановском письме лошади по формам одутловатые, как бы несколько ожиревшие, но вместе с тем эта полнота их очень красива, красивы повороты голов и изящны тонкие ноги. По цвету они очень яркие. Их мускулы отмечаются бликами с сильной светлой оживкой. Гривы и хвосты их расписываются твореным золотом и исключительной тонкостью и чистотой.

Фигуры человека в строгановской живописи стройны, тонки и изящны. Имеют сильно удлиненные, против натуры, пропорции. Одежды по цвету яркие, в них преобладают светлые тона — ярко-красные, розовые, светло-желтые, зеленые и белые. Контуры и роспись фигур очень тонки, со множеством мельчайших складок. Большая тенденция к передаче объема достигается довольно сильной подтушевкой теневых частей фигур и обильными золотыми пробелами, которые наносились твореным золотом и золотились на асист. Пробела применялись четырех форм: пробел краской, пробел золотом «в щетинку», пробел «в перо», пробел инокопью.

Кроме четырех форм пробелов, в живописи фигур строгановского стиля примечательно богатое украшение одежд золотыми орнаментами (у нас их принято называть «парчами»). Воротники, пояса, нарукавники, уборы на одеждах украшались жемчугом и разноцветными камнями, особенно одежды царей и их короны и троны (см. таблицу 33). Латы воинов густо покрывались твореным золотом и расписывались растительным орнаментом (см. таблицу 32) черной краской и украшались также жемчугом и цветными камнями. Крылья ангелов в большинстве случаев покрывались золотом и расписывались по форме крыльев черной краской.

Лица фигур, писанных строгановской школой, по тону светлые, с сильными бликами. На лицах крупных размеров, чтобы обобщить их тон, наносились мелкими штрихами «отборки» — вроде современной ретуши. Волосы на головах прописывались очень тонко, мелко и чисто, во многих случаях они выполнялись твореным золотом.

Общие черты строгановских писем — необычайная миниатюрность («мелочное письмо»), яркость цветовой гаммы красок, богатое золотое убранство и изощренная тонкость живописи.

Мастера строгановской школы увлекались внешней красотой своей живописи, но наряду с этим в какой-то мере теряли содержание образа — главное в живописи Новгорода, теряли и декоративную монументальность, силуэт, простоту и убедительность. Все это осталось позади, в забвении, и в результате произведения строгановской живописи приняли вид красивых дорогостоящих ювелирных предметов.

*Техника строгановских писем XVII века, применявшаяся палешанами
при писании икон в строгановском стиле*

Техника строгановских писем значительно отличается от техники писем новгородских.

Прежде всего, сам рисунок отличается своей тонкостью и мелочностью складок в одеждах. Но он также по грунту прочерчивается графьей. Роскрышь тут начинается с фона, но и он раскрывается иначе, чем в новгородской живописи. Не одним тоном, а несколькими. Если фон ярко-синий, то снизу он покрывается светло-зеленоватым, а выше несколько темнее, и самый верх — темно-синий. Все эти тона ступеньчатые так, чтобы между ними не было заметно границ, а весь фон смотрелся бы целостно. Иногда фон расписывался легкими облаками тонким, воздушным слоем красок.

Дальше раскрывались пейзаж и фигуры яркими красными, розовыми, бирюзовыми, синими, зелеными, желтыми и белыми тонами. Щиты и латы воинов, крылья ангелов, троны, крыши зданий покрывались твореным золотом и серебром. После роскрыши писался пейзаж. Сначала намечались легкими линиями контуры гор, лещадки и уступы. Теневые стороны их отплавлялись тенью в два-три тона, мягко соединявшихся между собой. На лещадках наносились кремешки в три тона, так же как и в новгородских горках, но все три тона наносились так мягко, что они почти сливались в один общий тон. Только на самых сильных выступах они были заметны и уже переходили на отдельные кремешки и в общую передачу фактуры горы. По горам делались золотые полуорнаментальные травы (см. таблицы 7, 26). Деревья выполнялись с листвой, близкой по форме к натуре. Контур группы листьев к фону и стволы расписывались темной краской. С теневой стороны приплавлялись несколько темнее роскрыши. Группы листьев в центре дерева приплавлялись в три тона: первый тон чуть посветлее роскрыши, второй светлее первого и оживка еще светлее. В некоторых случаях листва деревьев и стволы расписывались твореным золотом, но только не инокопью, а штрихами, передающими их фактуру (см. таблицы 5, 24).

Вода писалась по тому принципу, что и в новгородском стиле, разница в том, что в строгановском стиле делалось больше завитков на гребнях и тоньше выполнялась их роспись. После роскрыши идет окончательная работа над одеждой

фигур — роспись. Она значительно отличается от новгородской своей тонкостью, мелочностью многочисленных складок, которые называются «козелками». Теневые части подплавляются тенью, а также подтеняются и козелки.

Потом наносятся пробела на одежды. Они наносились иногда красками, как и новгородские, но в большинстве случаев — твореным золотом. Пробела золотом делались трех видов: пробела «в щетинку», «в перо» и инокопью.

Пробел «в щетинку» наносился только на миниатюрных работах. Этот пробел состоит в большинстве случаев из штрихов с небольшими ударами в виде золотых пятен — силок. Они накладывались на самых высоких, важнейших местах, фигуры, а от силок расходились штрихи. В строгановском письме пробел золотом наносится обильно, одежда смотрится нарядной, раззолоченной (см. таблицы 21, 22). Пробел золотом «в перо» наносится еще обильнее, чем «в щетинку», и также на самых выпуклых местах фигуры. В первую очередь наносятся силки, затем от них идут уже отдельные штрихи попарно. Когда они распределяются по всей одежде, между каждой парой штрихов еще проплавляют жидким твореным золотом, а потом уже в полную силу золота усиливают пробел. Начиная силки очень мелкими штрихами, стушевывают их сильнее, а чем ближе к теневым местам, тем золотые штрихи накладываются слабее и сходят на нет (см. таблицы 18, 32).

Пробел инокопью также начинается с наложения силок, и на тех же местах одежды. Наложение его производится точно по такому же принципу, как и в новгородской живописи, только он тоньше и гуще по цвету. Некоторые одежды фигур расписывались золотым орнаментом — «парчой» (см. таблицы 16, 32). Чтобы золотые пробела и парчи имели хороший блеск, их полировали коровьим зубом.

Для общего украшения работы по каймам писались твореным золотом сложные красивые орнаменты, составляющие богатое обрамление.

На этом кончалась работа мастера-доличника, и работа переходила к мастеру-личнику. Он в первую очередь проплавлял головы желтовато-светловатым тоном санкиря, затем выплавлял головы и обнаженные части тела, начиная с описи голов и до последней плавки бликов. Весь процесс выплавки и последовательность его аналогичны такому же процессу в новгородской живописи, за исключением одной последней плавки, назначение которой — дать мягкий силуэт головы.

В строгановском письме силуэт не обязателен, а поэтому последний, объединяющий тон не требуется, тем более что лики там светлые и плавки делаются в более светлой гамме, чем в новгородском письме.

Процесс отделки головы тот же, что и в новгородском, но вся отделка делается светлее, тоньше и резче, а иногда покрывается и мелким штрихом отборки. Волосы расчерчиваются твореным золотом. Иконы, написанные мастерами Палеха в строгановском стиле, были очень красивы — яркие и светлы по цвету, очень тонки и четки по письму (см. таблицы 30, 32).

Процесс закрепления красок олифой — тот же, что и в новгородской живописи.

Несколько слов об иконописании московской школы XVII—XVIII веков

В Палехе живопись поздней московской школы как-то не славилась. У нас большей популярностью пользовались, как я уже говорил, живопись новгородского и строгановского стилей, на их традициях и создавалось наше искусство. Позднемосковская царская школа создавалась почти одновременно со строгановской и также на традициях Новгорода, но развивалась в столичных условиях, где были особенно сильны новые западные влияния в иконописи. Московская живопись быстро потеряла унаследованные ею традиции Новгорода. Мастера московской школы увлекались больше не образами святых и их содержанием, но сюжетами песнопений, которые часто трактовались многосложно и слишком иллюстративно. Цвет московской живописи стал менее прозрачен, приобрел землистый оттенок.

Так понимали в Палехе основные черты позднемосковской школы.

Вот все, что можно сказать о стилевых особенностях различных школ иконописания, как знали их палешане. Я узнал это от своих учителей, от лучших мастеров-иконописцев. Сам я также много писал иконы и в новгородском и строгановском стилях.

При создании своего стиля мастера Палеха за основу взяли лучшие прогрессивные традиции иконописи. От Новгорода — содержательность образов, композиционную простоту, декоративную монументальность, четкость силуэтов, графичность, тонкую проработку деталей, мягкую, но сильную, звучную и красивую цветовую гамму и технику плавей.

От строгановской школы — миниатюрность письма, яркость цветовой гаммы, тонкость и четкость линий, золотое убранство и орнаментальность. Все эти традиции палешане развили и на их основе создали свои новые. Эти традиции палехским художникам предстоит развивать дальше и совершенствовать применительно к новой и разнообразной тематике, отвечающей нашим современным требованиям. Их следует детально изучить и понять.

Основные стилевые особенности палехской иконописи и ее техники

Миниатюрное (мелочное) многоклеимное письмо.

Общий мягкий тон письма.

Многообразие элементов композиции и их живописность.

Узорчатость палатного письма.

Разнообразие радужных сияний.

Вписание гор остроконечными лещадками.

Деревья с натуральной листвой.

Удлиненность фигур подобно строгановским.

Тонкость плавов голов и обнаженных частей фигур.

Пробела краской, широкие и светлые, с резкой и очень тонкой белой оживкой, а иногда золотом «в полуперо».

Фона разных тонов (вплоть до золотых).

Техника палехского письма и последовательность его процесса в основном аналогичны новгородской и строгановской школам, которые описаны выше. Разница лишь в том, что письмо палехского стиля усложнено большим разнообразием элементов композиции, также усложнена и техника многими теневыми и световыми приплавками. Для мелких работ рисовался рисунок на бумаге со всеми тончайшими подробностями, этот рисунок накалывался очень острой иглой (графьей). Теперь, глядя на эти «сколотые» рисунки, даешься диву, какое терпение и любовь были у наших дедов, прадедов и отцов к своему делу. С такого «сколотого» рисунка делался припорох. Толкли в пыль древесный уголь, сыпали его в редкий миткаль, завязывали, образовывался как бы пузырь (так называемая «пауза»). Проколотый рисунок накладывали на левкасо-меловой грунт доски и легонько постукивали паузой по наложенному рисунку (причем рисунок придерживали, чтобы не сдвинулся). На грунте получался его угольный отпечаток, который прографлялся графьей. По этому рисунку шла роскрышь красками, начиная с фона, а в палехской иконе фона покрывались весьма разнообразными тонами, во многих случаях золотились на полимент. После роскрыши фона раскрывались общим тоном, плавью — многочисленные элементы композиции. Горки, разнообразные деревья, фантастические кустарники, причудливые палаты, радужные сияния, ладьи, животные, птицы, фигуры святых — все это требовало разнообразия тонов, которые прекрасно сочетались и давали общую благородную цветовую гамму.

После роскрыши шла роспись контуров в соответствии с каждым изображением. Одежды расписывались тончайшими мелкими складками в виде козелков. Выявлялось разнообразие листвы деревьев, архитектурных деталей, заостренных вершушек гор и других элементов композиции.

Потом наплавливались тени и световые части, которые плавились в несколько тонов с направленностью на живописность и на выявление объема предметов. Плавью давалась условная глубина, которая тут же сдерживалась укрупнением задних планов и силой их цвета. Отделка всей живописи проводилась по тому же принципу, что и в строгановских и в новгородских письмах, то есть накладывались пробела краской в три тона и золотом — «в щетинку», «в полуперо» и инокопью. Деревья, палатное письмо, горы и другие изображения отделялись также в три тона, с более сильной оживкой и с большей тонкостью, чем в новгородском и строгановском стилях. При отделке палехские мастера часто применя-

ли асист¹, которым наносили пробела инокопью и парчи на фигурах, перья на крыльях ангелов, украшения на ладьях, решетки на палатках, расписывались троны и многое другое, требующее особого украшения.

Потом икона поступала к мастеру-личнику, который писал головы и обнаженные части тела. Головы писались теми же техническими приемами и в такой же последовательности, что и в новгородском и строгановском стилях. Мастер-личник учитывал общую цветовую гамму доличного письма. В большинстве случаев в палехских иконах головы писались светлее, чем в новгородских, и несколько темнее, чем в строгановских.

Способ закрепления олифой икон палехского стиля тот же, что был уже нами описан выше.

Стили, в которых также работали палехские иконописцы

С конца XVIII века вырабатывается в Палехе новый стиль — фряжский. Он резко отличается от всех вышеописанных стилей, нарушая многовековые традиции искусства иконописания.

Фрязь появилась еще в XVII веке в московском столичном искусстве, а затем пришла в провинциальные гнезда иконописания.

В Палехе же этот стиль появляется с большим опозданием, и его влияние не поглотило основных стилей, которые знал и хранил Палех.

Фряжский стиль стал существовать рядом с ними, получив в Палехе два направления.

Первый тип палехского фряжского письма

Иконы, написанные по золотым фонам, с вызолоченными каймами и венцами святых.

¹ Асист — состав, употребляемый под золото. Готовится из отстоев пива, которые наливаются в посуду и томятся на горячей печи до состояния густой, клейкой массы, или из очищенных головок чеснока, которые в небольшом горшке томят в нежаркой печи, пока они не дойдут до такого же состояния. При употреблении его разводят водой до такой густоты, чтобы им можно было проводить кистью очень тонкие линии. Асистом пишут пробела инокопью для наложения чистого золота. Те места на живописи, где будут наноситься пробела, слегка припорошиваются очень мелким мелом и прописываются асистом. (Цвет асиста — темно-коричневый, блестящий.) Потом небольшим кусочком мягкого черного хлеба, смятого в комочек, берется листовое золото прямо из книжки, отрывается небольшими кусочками и накладывается на пробела, писанные асистом. Они легонько прижимаются хлебом, таким образом закрывается золотом вся роспись. Этим же куском хлеба осторожно золото простукивается в вертикальном положении, тогда начинает проясняться пробел. На линиях асиста золото крепко пристанет, а с промежутков между штрихами пробела золото снимается. Так идет наложение золота до полного выявления всего пробела, а оставшийся мел, которым ранее припорошивалось место, где накладывался асист, опахивается гусиным пером. Пробел делается ярким, чистого цвета золота. Таким же способом расписывались парчи на одеждах и украшались золотым орнаментом каймы икон.

Каймы, венцы и фон чеканились, а чеканка раскрашивалась разными цветами под эмаль.

В иконах крупных размеров доличное письмо писалось масляными красками, а отделявалось яичными. Пробела наносились обычно «в перо» твореным золотом. Некоторые одежды святых золотились и при помощи цировки украшались парчовым орнаментом.

Все элементы пейзажа изображались близкими к природе.

Личное письмо также исполнялось масляными красками с применением светотени в реалистической манере, но с чертами условности.

Эта живопись отличалась блеском золота и нежной гаммой разбелных тонов.

Техника фряжского письма первого типа

Иконы писались на том же левкасо-меловом грунте. Каймы, фона и венцы святых золотились на полимент. Икона рисовалась углем, прочерчивалась, а затем чеканилась специалистом мастером-чеканщиком. Хороший чеканщик сам рисовал образцы для чеканки и сам делал чеканы из стали. (Чеканы — стальные палочки потоньше и покороче карандаша. На торце одного конца выгравировывался какой-либо рисунок, и каждый чекан носил свое название: «дорожник», «атласник», «камфарник», «звездочка», «крестик» и т. п. Полный набор их доходил до шестидесяти штук. Рисунки для чеканки были разнообразными, изящными и красивыми и состояли из растительных, геометрических и смешанных орнаментов.)

Рисунок выполнялся карандашом на бумаге, скалывался и припорошивался по способу, описанному выше. Затем производилась чеканка. Чекан соответствующего рисунка брался в левую руку, ставился на припорошенный на позолоте рисунок в вертикальном положении. По верхнему концу чекана правой рукой равномерно стучали специальным маленьким молоточком. На грунте вместе с позолотой, под чеканом, пробивался блестящий рисунок. Рисунки для каймы, фона, венца были разные. Кайма и венец прочеканивались более глубоко, чем фон, а фон как по рисунку, так и по глубине чеканки делался мягче.

(Лучшими мастерами-чеканщиками того времени у нас были: Д. И. Кашин, М. Д. Колесов, П. Е. Гуняев, В. Д. Кашин.)

После чеканки на кайме и венце по чеканному орнаменту делалась раскраска лаковыми красками разных тонов. Такая раскраска давала полное впечатление настоящей эмали.

Предположим, на иконе нарисована и прочерчена фигура священнослужителя, одетого в подризник, ризу и омофор. Мастер-позолотчик золотил на полимент и полировал ризу и омофор. А затем мастер-доличник всю фигуру раскрывал соответствующими тонами. Позолота предварительно протиралась яичным белком, взятым на ватку. Это делалось для того, чтобы краска с полированной позолоты

не сбегала, а хорошо к ней пристакала. По позолоте роскрышь прокрывалась очень тонко, а на грунте обычным слоем. Затем для ризы и омофора отдельно рисовался карандашом на бумаге рисунок орнамента. Рисунок скалывался и путем припороха переводился на одежду. Орнамент на ризе обычно рисовался крестами, а на других одеждах — растительным узором. Когда орнамент был переведен на всю фигуру, «проскребкой» прочищалась краска до золота, чтобы окончательно отделать орнамент, по нему наносились блики цировкой, образующей на золоте вдавленные, блестящие линии, точки и штрихи, которые придавали ему ювелирную четкость. В промежутках между рисунками орнамента, в горизонтальном направлении проводились цировкой же короткие линии, которые создавали впечатление фактуры золотой ткани. Но и после отделки цировкой одежды еще кажутся плоскими, им требуется дать объем. Сначала цированные одежды закреплялись спиртовым белым лаком, а уже по лаку по одежде расписывались складки с подтушевкой темной масляной краской (в большинстве случаев битумом, путем лессировки). Для разнообразия цированных одежд делали и так: омофор цировался по роскрыши, до нанесения орнамента, короткими горизонтальными линиями, а сверх цированного уже соответствующим тоном писался орнамент, закреплялся белым спиртовым лаком, а затем расписывался и притушевывался темной масляной краской. Таким способом росписи придавали вид богатой золотой ткани. Подризник по роскрыши расписывался, притушевывались тени и накладывались обильно золотом «в перо» пробела, подобно строгановским письмам.

Этим доличное письмо заканчивалось.

Потом мастер-личник писал масляными красками лицо и руки святого в реалистическом плане, как бы с натуры, начиная с наложения теней, света, полутонов, рефлексов. Лицо писалось в четыре приема. Сперва «подмалевкой», «перемалевкой» и «заканчиванием». После каждого приема работа хорошо просушивалась. Четвертый прием — отделка головы яичными красками. Но сперва голова и руки святого, написанные масляными красками, протирались луком, что способствовало прочному приставанию яичных красок к масляным. После этого соответствующими тонами яичных красок на голове делалась «отборка», то есть все лицо покрывалось сеткой мелких штрихов, которые объединяли все тона масляных красок, и тонкими линиями расчерчивались волосы. Лицо принимало мягкий приятный тон и хорошо связывалось с цированной «парчовой» одеждой. Под конец живопись закреплялась двухразовым покрытием масляным лаком.

По позолоте с применением цировки выполнялись и миниатюрные многоклеимные работы.

Для миниатюрных работ также готовились грунты, а позолотой покрывалась вся икона. Рисунок наносился, как мы уже знаем, путем припороха. По рисунку, из-под припороха, проводилась роспись всех контуров рисунка и его деталей, во всех элементах композиции, кроме головы. Роспись делалась сажей с особой тща-

тельностью, чистотой и тонкостью. Потом шла подтушевка легко, жидкой сажей, для выявления объема всех изображений. После росписи и подтушевки икона представляла из себя лишь графический рисунок на позолоте. Его требовалось оживить и больше выявить объемы. Для этого применяли цировку, выполняя ею все работы, придающие иконе законченность. На одеждах фигур наносились пробела «в щетинку», а на некоторых и орнаментальные украшения. На горах — кремешки, на палатном письме — всевозможные украшения, на деревьях — листва, вся икона оживала, приобретала блеск и законченность доличного письма. Лицо делалось обычным порядком яичными красками, начиная с санкиря и кончая оживками, но уже в мягкой гамме фряжского письма. Каймы икон также чеканились и проплавлились краской под эмаль.

Написанная такой техникой икона вся сначала закреплялась белым спиртовым, а затем и масляным лаками.

При помощи цировки писались сложные интерьеры, троны и разная металлическая утварь, которая также сначала по грунту рисовалась, графилась и золотилась на полимент.

Все это потом расписывалось жженой умброй, ею же делались подтушевки разных профилей и узоров, местами лессировкой, а иногда и штрихами.

На светлых частях предметов, чтобы выявить их объем и украшение, также применялась цировка, которой делались, по направлению плоскостей, штрихи и всевозможные орнаменты, обильно украшавшие все предметы.

Второй тип палехского фряжского письма

Эти иконы писались на небесных (голубых) фонах, с реалистическим пейзажем, с позолоченными чеканными каймами и венцами.

В конце XIX века в Палех проникло живописное академическое направление, и некоторые мастера пошли всецело по пути подражания ему. Иконы и стенопись писались по иллюстрациям библий Шнора, Вейгеля и Пискатора, а позднее и по репродукциям с картин Бруни, Нефа, Плоггорста, Семирадского, Сорокина, В. П. Верещагина, Шокирева и других, а еще позднее — В. М. Васнецова и Нестерова. Характер этих работ некоторые палешане освоили неплохо и выполняли их также под названием фряжской живописи. Тогда же в Палехе вводится и техника живописи масляными красками.

Техника фряжского письма второго типа

Фряжские иконы крупных размеров и стенопись писались масляными красками, а мелкие иконы — яичными, но техникой реалистической живописи. Такие иконы писались также по левкасо-меловому грунту, иногда на полотне, а порой

на цинковых листах и на стекле, но больше всего на досках по грунту, где углем рисовался рисунок, прочерчивался, а затем грунт промасливался вареным маслом. По прочерченному рисунку делался подмалевок, раскрашивался фон (щетинными хорьковыми кистями), писались пейзаж и одежда фигур, накладывались свет и тень реалистических складок, их полутона от света и тени стушевывались, делались рефлекс, падающие тени во всех элементах композиции, выявлялся полный объем и ракурсы с линейной и воздушной перспективой. Когда первый подмалевок просохнет, делалась перемалевка, то есть уже более детальная обработка. И под конец прорабатывались все детали изображений. Обычно работы выполняли отдельно: слабый мастер делал подмалевок, средний мастер перемалевывал, а лучший мастер заканчивал. Так выполнялась доличная работа. Мастер-личник писал головы такими же приемами. Здесь уже не было ни санкиря, ни плави, а сразу прокладывались свет и тень, полутон, рефлекс и падающие тени.

Иногда иконы, написанные масляными красками, отделывались яичными красками и золотом.

По одеждам святых уже накладывались не пробела, а блики. Блики наносились твореным золотом мягко, с растушевкой по складкам одежд с таким расчетом, чтобы одежда казалась богатой, блестящей, а предварительно масляная живопись протиралась разрезанной луковицей, чтобы золото и яичные краски хорошо приставали к масляной живописи и прочно на ней держались. Иногда некоторые одежды расписывались золотыми нарядными орнаментами (парчой).

На головах яичными красками наносилась отборка и расчерчивались волосы, как и в первом виде фряжского письма (отборка — это мельчайший штрих). Некоторыми мастерами отборка лиц делалась штрихами по формам лица и его мускулов, а некоторые штрихи накладывали клеткой (отборка «в рогожку»). После отборки и бликов золотом икона считалась законченной и закреплялась дважды масляным лаком.

О СТАРОЙ ПАЛЕХСКОЙ СТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Единственный сохранившийся памятник, по которому можно судить о палехских фресках, — это стенные росписи Крестовоздвиженского храма в Палехе (сейчас принадлежит Государственному музею палехского искусства). Они были выполнены в самом начале XIX века, в 1807 году, о чем свидетельствует надпись вдоль панели стен главного храма, а характер живописи подтверждает эту датировку. Более ранних работ палешан в этой области мы не знаем. Но фрески эти заслуживают внимания как последняя крупная стенопись, как бы впитавшая и завершившая традицию древнерусской живописи.

Палехская стенопись по своим сюжетам и общему замыслу близка к московским и верхневолжским церковным фрескам XVII—XVIII веков, но производит совсем иное впечатление прежде всего по своему основному композиционному приему. Здесь нет «ковровости», сплошного покрытия стен, характерных для Ярославля и Ростова. В палехской церкви, наоборот, каждый сюжет четко выделен из общего фона стен в особую композицию, имеющую четкое обрамление. Значительное большинство композиционных мотивов фресок уже заимствовано из гравюр Вейгеля немецкой библии конца XVII века. Но они так значительно переработаны как в самих изображениях, так и в плане общей их декоративно-плоскостной подачи, характерной для старых традиций иконописания, что уже мало имеют общего с этим своим первоисточником. Выполнено это с большим чувством монументальной выразительности и целостно, в красивой, светлой и нежной «палехской» гамме, которая резко отличается от сильных, ярких сочетаний тонов в ярославских и ростовских фресках. По технике палехские росписи — один из последних образцов русской фрески, имеющий многовековые традиции. И этот памятник дает ясное представление о высоком мастерстве фресковой живописи палешан. Местное предание говорит, что работа над этими фресками производилась ими совместно с московскими братьями Сапожниковыми.

При тщательном изучении фресок палехского храма действительно можно прийти к выводу, что работа по росписи стен проводилась двумя группами мастеров в разных стилевых направлениях. Первая группа — московских братьев Сапожниковых и вторая группа — мастеров Палеха, которая принимала большое участие во всей росписи стен храма.



Фрагмент стеной росписи Крестовоздвиженской церкви в Палехе. 1807

Всего вероятнее, это произошло оттого, что братья Сапожниковы одни не могли взяться за такое большое и ответственное дело. С другой стороны, палешане также не решались работать самостоятельно, так как мало еще имели опыта во фресковой живописи. По-видимому, здесь было соглашение палешан с братьями Сапожниковыми на совместную, дружную работу. А. В. Бакушинский в своей книге «Искусство Палеха», подробно разбирая стилевые особенности этих фресок, замечает, что довольно трудно определить степень сапожниковского участия в процессе выполнения росписей¹, но представляется, что в куполе, в кругах «дни творения» написаны целиком братьями Сапожниковыми, а также их кисть, видимо, побывала почти на каждой отдельной картине. Ими написаны во фряжском стиле пейзажи, интерьеры, где применялись воздушная и линейная перспектива, ими же написаны и обнаженные фигуры в реалистическом плане и пышные занавеси на картинах.

А палешане, ясно видно, целиком написали в куполе «Бога Саваофа во славе (Отечество)», вселенские соборы и бога Саваофа в алтаре. На всех остальных картинах палешане, видимо, писали одежды фигур. Они в подавляющем большинстве и написаны в традиционном строгом стиле древнерусской фресковой живописи. Все фигуры писались с большой тенденцией на объем, с глубокими тенями как на одеждах, так и в лицах. Сохранялись и традиционные для палехского иконописного стиля четкость росписи и пробелов при фряжских пейзажах и интерьерах картин. Таким образом, при сочетании и обобщении резко различных стилевых особенностей был создан новый целостный монументальный стиль фресковой стенной росписи, исключительный по силе и монументальной выразительности. В них характерны уравновешенность композиций и индивидуальность их построения. Цветовая гамма, состоящая из светлых тонов (красных, зеленых, желтых, белых, коричневых), не разрушает плоскости стен и дает им декоративное равновесие. Стройность удлиненных фигур, строгость и графичность их рисунка, с глубокими тенями и широким традиционным пробелом в три тона, с резкой светлой оживкой — все это было характерно и для палехского иконописного стиля XVIII века.

Техника писания голов здесь необычайно интересна. Моделировка их создает полное впечатление иконописной плавности, которую на вертикальной стене делать невозможно. В письме голов безусловно есть влияние Сапожниковых, и даже можно предположить, что головы сначала писались Сапожниковыми, а отделялись палехскими мастерами (то есть восстанавливалась опись голов, накладывались движки и расчерчивались волосы).

Этот способ писания голов был популярным и в Палехе, применялся в иконописании с появлением фряжских писем. Фрески палехского храма в целом сыграли

¹ А. В. Бакушинский. Искусство Палеха. М.— Л., «Academia», 1934, с. 81.



Фрагмент стеной росписи Крестовоздвиженской церкви в Палехе. 1807.



Фрагмент стеной росписи Крестовоздвиженской церкви в Палехе. 1807

большую роль в дальнейшем развитии искусства Палеха, и после них палешане много работали над стенными росписями церквей по городам России. Но техника подлинной фрески была утрачена и заменена письмом масляными красками.

Масляная стенная живопись оказалась куда легче, быстрее выполнялась и дешевле обходилась предпринимателям, а потому и получила широкое распространение. Но практика показала, что она не обладает прочностью¹.

В 1911—1913 годах при росписи стен собора Ново-Афонского монастыря на Кавказе была сделана попытка придать и масляной живописи необходимую прочность. В этих работах принимали участие и московские художники и палешане. (Росписи выполнялись по эскизам петербургского художника А. В. Серебрякова и моим.)

Мы совместно решили применить в качестве разбавителя смесь олифы, скипидара и воска. Все это соединялось и варилось. На такой смеси масляная живопись приобретала матовость, становилась похожей на фреску. А самое главное, как показала проверка, произведенная мною недавно, эта живопись обретала и настоящую прочность. Через пятьдесят лет после ее выполнения я нашел ее в хорошем состоянии. Думается, что теперь, когда в положительных сторонах этого метода уже не приходится сомневаться, он может быть использован и в нашей современной стенописи.

¹ Масляные краски образуют на штукатурке пленку, не пропускающую воздуха. В зданиях с неравномерной температурой под этой пленкой образуется сырость, в результате красочный слой отстает от стен и живопись разрушается.

Четвертая беседа

О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ НОВОГО ИСКУССТВА ПАЛЕХА

Великая Октябрьская социалистическая революция застала палехских иконописцев в разных городах России. Их разметала империалистическая война 1914—1918 годов.

Иконописные мастерские в Палехе прекратили свое существование. Вернувшись с войны, мастера не знали, к чему приложить руки. Большинство палешан, бывших иконописцев, вынуждены были, чтобы как-то прожить, обратиться к крестьянскому труду.

Мне, как и многим другим, пришлось вернуться из Москвы в свою родную деревню Дягилево и заняться хозяйством.

К тому времени, проработав в Москве уже десять лет, я потерял связи с палехскими иконописцами, и среди них у меня оставался только один близкий друг — Дмитрий Николаевич Буторин. С ним я часто встречался на пашне, на границе наших полей, расположенных рядом, от него и узнавал все палехские новости. Помню, как однажды, весной 1920 года, съехались мы вместе и присели, как всегда, на межу отдохнуть. Он кнутовищем мне еще показывал: «Вот там, за кустарником, на горе пахут Бакановы, а в другой стороне, в осеве, близ речонки Палешки, пашет Аристарх Дыдыкин, а там, за слободой, к Горшкову — Олеха Ватагин и Сашуха Зубков, а за горой возле самого Палеха — Котуха (так звали А. В. Котухина), да у него лошаденка уж больно плохая, едва тянет». А потом и говорит мне: «У меня что-то плуг плохо кладет пласты — все ребром встают. Вон у тебя пашня какая ровная, а у меня вся изломанная». Я был пахарь поопытней его, посмотрел на его плуг — вижу: он неправильно установлен. Укрепил у его плуга лемех, косарь поставил в уровень руля и на два пальца выше лемеха, гребенку передвинул на два деления в пласт, на лошади подвязал несколько выше череседельник. Дмитрий Николаевич тронул Сивка, и плуг пошел нормально. Оборотил он полосу шесть раз, а я четыре (у меня полоса была подлиннее), и кричит мне: «Эй, Николай, давай дадим лошадям отдохнуть, гляди-ка, пашня-то какая стала». Я ему говорю, что на все нужна сноровка. А он мне: «Да может, скоро и не надо нам будет пахать». Садимся на лужку, курью ножку он завертывает и рассказывает: «Там у нас, в Палехе-то, начинают расписывать деревянные коробочки, из Владимира заказ получили и артель организуют, Сашуха Зубков председателем будет, а Иван Зубков, Котухин, Маркичев, Иван Баканов да Фигурин — все

уже расписывают. Только работа, говорят, больно дурна, да еще дешевка: каких-то там пичужек пишут на коробках. Все равно, на этой работе без крестьянства не проживешь». Я ему говорю: «А может, как-нибудь и наладится дело. Да не пахать бы нам, ведь это только нужда заставила, а какие мы пахари».

Тут уже Дмитрий Николаевич меня спрашивает: «А ты что-нибудь пишешь?» А я между крестьянской работой писал портрет В. И. Ленина, и рассказываю, что писал этот портрет для себя. Как-то зашли ко мне уполномоченные из Шуи, не помню хорошо, как будто по подразверстке. Я в то время был членом комитета бедноты. Увидели меня за работой и вроде удивились: «Никак здесь художник живет». — «Да, говорю, вот был иконописцем, а теперь портрет Ленина пишу». Они и попросили меня написать такой портрет, только побольше размером, сперва в земельный отдел, потом в отделы здравоохранения и народного образования. Да еще написал я несколько портретов в шуйский комиссионный магазин. Хотя мне и недорого за них платили, но все же это мне давало подспорье в хозяйстве, а главное, я уже не чувствовал себя полностью лишенным любимого дела.

И все мастера были рады тогда любой работе, лишь бы не отрываться от кисти. Получив заказ от Владимирского артсоюза, в 1920 году они организовали Палехскую артель декоративной живописи. Занималась она росписью деревянных изделий.

Но эти изделия оказались непрочными, неудачными, не нашли хорошего сбыта, заказов было мало, и артель стала распадаться.

Эта первая попытка палешан найти свой новый путь в искусстве не удалась. Но поиски его продолжались, причем шли они одновременно и в Палехе и в Москве.

В 1923 году Маркичев и Котухин расписали в характере иконописи несколько деревянных вещей на темы русских песен. Тогда же в Москве были сделаны первые пробы росписи по папье-маше палехскими же мастерами при активной помощи Московского кустарного музея.

Еще в конце 1921 года Иван Иванович Голиков после работы в театрах Шуи и Кинешмы приехал в Москву, к своему родственнику, бывшему хозяину иконописной мастерской Александру Александровичу Глазунову. Они думали вместе, где и на чем применить свое иконописное искусство. Увидев в Московском кустарном музее старые лукутинские миниатюры на черных ларцах и шкатулках из папье-маше, решили попробовать расписать такие же, но иконописной техникой. (Лукутинские росписи имели реалистический характер и выполнялись масляными красками.)

Первая проба росписи на черном фоне в технике и стиле иконописи была выполнена Голиковым на донце фотографической ванночки из папье-маше, где-то добытой Глазуновым. Борта ванночки опилили — получилась пластина. На этой пластине Голиков написал одним золотом миниатюру «Охота на медведя». Глазу-

нов, как дельный хозяин, в Москве все хорошо знал. Он показал пластину Голикова в Московском кустарном музее. Там проявили большой интерес к этой работе и дали полуфабрикаты — шкатулки из папье-маше с предложением расписать их в таком же характере.

Вскоре приехал в Москву Иван Петрович Вакуров, зашел к Голикову и стал вместе с ним работать у Глазунова. Он и рассказывал мне подробно об этих первых опытах.

В этом новом деле сразу же принял самое горячее участие искусствовед профессор Анатолий Васильевич Бакушинский (сам он был родом из Палеха — сын писателя В. К. Бакушинского), помогал художникам советом, вместе с ними обсуждал их опыты.

Сам Глазунов росписями занимался мало, но ведал всей организационной стороной, принимал заказы, доставал материалы и сбывал готовую продукцию¹.

Конечно, не сразу далось в руки новое это дело. Много различных опытов проделали художники, чтобы применить иконописную технику на новом материале, а иконописными художественными приемами выразить новую тематику.

Но новое искусство уже зародилось и привлекло к себе внимание. Перед Всесоюзной сельскохозяйственной выставкой 1923 года Кустарный музей дал одновременно заказ московским палешанам и непосредственно в Палех, где его выполнили И. М. Баканов, И. В. Маркичев и А. В. Котухин.

Вещи были показаны на этой выставке в Москве и имели большой успех. Палехские мастера, все вместе, получили диплом первой степени.

Вскоре от Кустарного музея последовал палешанам большой заказ к Всемирной выставке в Париже 1925 года. Необходимость объединения мастеров нового вида искусства стала очевидной. И 5 декабря 1924 года в Палехе была организована «Палехская артель древней живописи». Первоначально она состояла лишь из семи человек; это были председатель артели А. В. Котухин, секретарь А. И. Зубков, члены И. И. Голиков, И. В. Маркичев, Н. М. Баканов, И. И. Зубков, В. В. Котухин.

В последующие годы артель быстро росла, привлекала к себе наиболее опытных мастеров. (Прием в артель производился со строгим отбором.) В марте 1925 года к ней присоединились А. И. Ватагин, Г. М. Баканов и Д. Н. Буторин, сразу включившиеся в работу к Парижской выставке.

В конце года Палех получил известие о большом успехе своих мастеров в Париже². Это окрылило художников, а спрос на их работы повысился. Работа артели

¹ Вел он себя как хозяин дореволюционной мастерской. Платил художникам за работы по договоренности, а за сколько он их продавал — оставалось неизвестным. Вдобавок вскоре художники увидели в Кустарном музее свои работы за подписью Глазунова и узнали, что он получил диплом художественно-промышленной выставки за эти работы, как за свои. Не удивительно, что при организации новой артели в Палехе он не был в нее принят.

² Артель получила золотую медаль. И. П. Вакуров был награжден золотой и бронзовой медалями и дипломом первой степени. Все остальные участники — дипломами первой степени.

налаживалась во всех ее отраслях. Было организовано при ней и производство полуфабрикатов (вначале изделия из папье-маше закупами в Федоскине), их заготовка, грунтовка и полировка¹.

Осваивались как художественная, так и технологическая стороны дела, вырабатывался и общий стиль.

Я встречался иногда с товарищами, которые работали в артели, очень стремился познакомиться с их работой, но еще некоторое время писал портреты и занимался крестьянским трудом в своей деревне Дягилево.

Однажды И. И. Зубков мне показал несколько коробочек из папье-маше с росписью и предложил вступить в артель. С того времени не выходили у меня из головы эти яркие росписи по черному фону. Очень хотелось посмотреть еще чьи-нибудь работы. (Тогда все члены артели работали по домам.) И я решил зайти к И. И. Голикову, хоть и не был с ним знаком. Он принял меня приветливо, подвел к столу, где работал, и поднял газету, запачканную красками. Я увидел на столе пахарей с красными гривастыми конями — и не мог от них оторваться.

А Иван Иванович, ничего не спросив меня, прямо сказал: «Будет тебе неделом заниматься. Я слышал, что ты иконы писал хорошо, а портреты оставь, пускай их пишут художники-станковисты. Принимайся за наше новое дело. Мы ведь теперь сами себе хозяева — сами заказы принимаем и сами их выполняем». Потом рассказал, как он пишет своих пахарей, и заметил: «Только вот что плохо: я ведь был платъечник, лица не писал. Александр Балденков меня подучил, да я почти уже и выучился, вот гляди, лица Балденкова, а это мои». Я был смущен: в первый раз вижу Голикова и его новую работу, а как будто должен дать ему оценку. Но искренне сказал, что, по-моему, нет разницы между лицами Балденкова и его.

Объяснил он мне обстоятельно весь процесс работы и затем добавил: «Тебе придется забыть васнецовскую и нестеровскую живопись и вспомнить строгую иконопись, как и мне пришлось отказаться от фряжской живописи. Бакушинский тоже говорит, надо хранить в этой работе наш традиционный иконописный стиль, это самое ценное для палехского нового дела».

Я продолжал всматриваться в голиковских пахарей, изумлялся тонкости письма и яркости цвета, и, хотя понимал и разбирал все технические приемы, все же это дело представлялось мне очень трудным. Прошло уже двадцать три года с тех пор, когда я учился строгому иконописному стилю, а в течение этого времени я мало выполнял такого рода работ.

Прощаясь с Голиковым, я обещал ему, что попробую писать миниатюру. Через несколько времени — это был август 1926 года — я вступил в артель. Одновременно со мной вступил Аристарх Александрович Дыдыкин. В первую очередь я

¹ Слесарь и столяр И. С. Бабанов, заготовщик А. В. Белоусов и полировщик С. В. Сосин занимались этим делом под руководством А. В. Котухина.

написал копию с работы Голикова «Охота на оленя» (на разрезном ноже из папьемаше). Когда я показал ему эту работу, он мне сказал: «Да ты лучше меня написал, теперь работай самостоятельно, у тебя дело пойдет».

Вторая моя работа — самостоятельная композиция «Гулянка», которая сейчас находится в палехском музее. Скоро я подравнялся ко всем товарищам и мои работы расценивались наравне с их работами. После Парижской выставки, авторитет артели в целом значительно повысился. Больше уже не работали по домам, а переселились в специально оборудованное здание мастерских. Нужно было подумать о смене, о новом поколении палехских художников, и в Палехе в 1931 году открылась наша специальная профшкола на пятьдесят человек учащихся¹.

К своей десятилетней годовщине в 1934 году Палехская артель пришла со значительными достижениями, которые были признаны широкой общественностью. Теперь это была уже не Артель древней живописи, но «Товарищество», объединявшее около семидесяти художников, и эти художники показали свои возможности уже не только в лаковой миниатюре. К тому времени были сделаны и первые опыты в росписи по фарфору и попытки оформления театральной постановки². А в 1934 году в издательстве «Academia» вышло «Слово о полку Игореве», оформленное и иллюстрированное Голиковым, открывшее палешанам путь в полиграфию.

Наша Коммунистическая партия и правительство проявили большую заботу о Палехе. Был открыт Музей палехского искусства, а в 1935 году профшкола была реорганизована в художественное училище. Художникам — начинателям и организаторам этого дела — Голикову, Вакурову, Баканову, Маркичеву и Котухину были присвоены звания заслуженных деятелей искусств³. Появились к тому времени и книги о Палехе (Е. Ф. В и х р е в. Палех, 1930; А. В. Б а к у ш и н с к и й. Искусство Палеха, 1932), которые популяризировали его искусство.

Очень большую роль в становлении и развитии искусства советского Палеха сыграл Алексей Максимович Горький — и самим своим творчеством и постоянным теплым вниманием и поддержкой. Связь Горького с Палехом имеет глубокие корни. Он хорошо был знаком с тяжелым и безотрадным трудом иконописцев, так как сам подростком работал в иконописной мастерской палешанина Салабанова в Нижнем Новгороде. В его автобиографической повести «В людях», в рассказе «Встряска» все мы, бывшие иконописцы, находили и яркое отображение трудных условий нашей прошлой жизни, и глубокое понимание нашей, безнадёжной тогда,

¹ Преподавателями этой школы были назначены: И. И. Голиков, И. М. Баканов, А. В. Котухин, И. П. Вакуров и я.

² Это были эскизы декораций к «Песне о Стенане Разине» для Ленинградского этнографического театра. Их выполняли И. В. Маркичев, И. И. Голиков, А. В. Котухин и Д. Н. Буторин. Постановка эта осталась неосуществленной, но работа над нею как бы открыла возможности палехского искусства в области театра, впоследствии получившие широкое развитие.

³ На этом этапе приняли горячее участие в палехском деле, кроме А. В. Бакушинского и Е. Ф. Вихрева, искусствоведы М. П. Сокольников, Г. В. Жидков и Н. Д. Соболевский.

тяги к самостоятельному творчеству. И Горький, и его герои были нам близки и дороги. И не случайно осуществление несбывшейся мечты Жихарева (лучшего мастера Салабановской мастерской, о котором так тепло писал Горький) взял на себя И. П. Вакуров. Жихарев мечтал изобразить лермонтовского Демона. И Вакуров написал свою прекрасную миниатюру «Демон» как бы в исполнение завещания того, кто не имел возможности свободной творческой работы. Наряду с Пушкиным, Горький стал одним из любимейших писателей Палеха. Особенно увлекли палешан его революционно-романтические произведения: «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Старуха Изергиль».

Горький познакомился с нашими произведениями в 1927 году, когда советская делегация, навестившая его в Сорренто, поднесла ему письменный прибор, расписанный И. И. Голиковым на тему Октябрьской революции. Горький подобрал и прислал в Палех много книг по вопросам искусства, посоветовал организовать «комнату образцов», которая послужила началом палехскому музею, предложил издательству «Academia» поручить оформление «Слова о полку Игореве» И. И. Голикову. Почетным членом Палехской артели Горький был избран на общем собрании художников 4 сентября 1932 года. Этим была выражена искренняя наша признательность ему за его заботу, внимание и помощь.

Мне лично не удалось повстречаться с Горьким. Но знаю, что 4 мая 1932 года наша делегация, в которую входили Буторин и Голиков, посетила Горького в Москве, а 25 сентября 1932 года — в дни празднования сорокалетнего юбилея его литературной деятельности — состоялась вторая встреча палешан с Горьким, когда были показаны ему эскизы Голикова к «Слову о полку Игореве», которые получили его горячее одобрение.

5 июня 1935 года состоялась третья и последняя встреча палешан с Горьким. Маркичев, Котухин и Вакуров по дороге из творческой поездки в Армению навести Горького на даче в Горках. У него они встретились с Роменом Ролланом, который, просмотрев подаренное ему издание «Слова о полку Игореве», восторженно отзывался о палехском искусстве. Наш художник И. В. Колесов, участник последней этой встречи с Горьким, говорил, что он отметил жизнерадостность, яркость красок, хорошее построение композиции и тонкую технику отделки палехских работ. Встречи с Горьким и его внимание к Палеху остаются незабвенными. В Палехе чтут имя Горького, его сюжеты снова и снова продолжают жить в палехской миниатюре. Имя Горького присвоено Палехскому художественному училищу. Горький помог палешанам осознать и правильно направить свои творческие возможности. А в том первом десятилетии нашего искусства, когда были заложены его главные основы и намечались дальнейшие пути его развития, это сыграло огромную роль.

В конце 30-х годов Палех выходит на широкую дорогу, уже полностью осознавая и своеобразие своих возможностей и круг своих задач.

Пятая беседа

О КОМПОЗИЦИИ В СТАРОМ И СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ПАЛЕХА

Уже говорилось, что палехские иконописцы писали иконы в различных стилях. При этом они строго хранили не только традиционную технику, но в такой же мере следовали традициям и в композиции.

Композиции в собственно палехском стиле в большинстве своем были мелки и сложны, но их можно разделить на несколько групп.

Первая — состоящая из трех фигур по плечи, «головная» композиция.

Вторая — также состоящая из трех фигур, изображенных по пояс, «поясная» композиция.

К третьей группе можно отнести композиции с тремя фигурами в полный рост.

Четвертая группа — иконы с житием того или иного святого, где его фигура в рост являлась центром всей композиции. Отдельные сюжеты из его жития, выполненные в более малом масштабе, располагались иногда по всему фону вокруг центральной группы, иногда лишь в нижней части иконы. Порой они включались в общий пейзаж, порой составляли отдельные клейма. Но во всех случаях эти малые сюжеты строго подчинялись главной фигуре композиции.

Пятая группа — многоклеимные иконы. Они также посвящались житиям святых или какому-либо песнопению. В центре помещался либо образ святого, которому посвящалась вся композиция, либо один из главных сюжетов песнопения. Вокруг главного образа («средника») в несколько рядов располагались клейма, отделенные друг от друга прямоугольными обрамлениями. В этих клеймах развешивалось повествование в самостоятельных малых композициях. Они были довольно сложны, и каждая из них состояла из многих элементов. Действие их развешивалось в горном или архитектурном пейзаже, иногда на воде. Встречались и сюжеты с животными. Все эти малые сцены включались в общую композицию иконы, образуя вместе со «средником» единое целое.

И наконец, шестая группа — это односюжетные композиции, которые обычно бывали более или менее сложными. Иногда они строились в несколько ярусов, иногда одной группой, в центре. Порой эта группа вписывалась в круг сияния.

Но во всех основных школах иконописи есть общее — декоративный принцип построения композиции на плоскости и условность перспективы. Эти принципы, наряду с традиционной техникой и разнообразием традиционных же приемов, лежат в основе искусства современного Палеха и получают в нем свое развитие.

Характер палехского искусства и в оформлении бытовых вещей, и в иллюстрации книг, и в стенных росписях, и в работах для театра — декоративно-орнаментальный. В миниатюре также оно всегда сохраняет свою декоративность. Но наряду с этим палехское искусство во всех своих видах не теряет содержательности и образной выразительности.

Композиция строится не по правилам линейной и воздушной перспективы, а условно, согласно формам плоскостей оформляемого предмета: так, чтобы живопись не разрушала их, а элементы ее во всех планах композиций имели одну силу и четкую проработку деталей.

Декоративный характер живописи обусловлен и ее ярким цветом, и золотой росписью, и тонкостью рисунка. Все это создает нарядный, драгоценный убор того или другого предмета.

Этими основными требованиями определяются принципы построения палехской композиции.

Первоначальная задача — выбор темы и разработка сюжета. Композиция должна быть содержательной, насыщенной и доступной для понимания. Главные герои должны быть четко выделены, их образы особо, детально разработаны. Взаимодействие и движение всех персонажей должны убеждать и впечатлять.

Палехская композиция обычно полностью завершается на данной плоскости — без обрезов фигур или каких-нибудь других изображений. Если же частичные обрезы неизбежны, то они не должны противоречить форме предмета или нарушать его плоскость, на которой расположена композиция. Все ее элементы должны быть четко распределены во всех планах.

Возможность изображения в одной композиции развития сюжета во времени широко применяется в палехском искусстве. Использование клейм дает возможность широко развертывать темы повествовательного порядка.

Конечно, эти определения основных характерных черт палехского искусства дают лишь общую установку, и каждый художник волен применять ее согласно своим индивидуальным вкусам и склонностям.

Для примера коротко разберем несколько выдающихся произведений палехских мастеров старшего и младшего поколения, где по-разному выражены эти основные черты.

Миниатюра И. А. Чельшева «Метелица»

В ней ярко выражен характер палехского искусства и творчески использованы традиционные принципы построения композиции.

Миниатюра выполнена на крышке шкатулки и прекрасно оформляет ее плоскость. Все элементы композиции закончены, четко выражены и хорошо расположены. Здесь нет никаких обрезов, и композиция удачно завершается орнамен-

тальными вихрями. Русская народная песня, ее характер, содержание, ритм, образ русской деревни переданы с большой выразительностью и теплотой.

Вся композиция здесь идет от иконописных традиций (фигурных композиций в рост), но они творчески переработаны, и «Метелица» воспринимается как произведение очень русское, но вполне современное (см. таблицу 43).

Миниатюра И. М. Баканова «Пастушок»

В этой работе выявлен также ярко характер палехского искусства. Живопись и здесь оформляет поверхность шкатулки. Налицо и декоративное построение композиции, хотя все элементы пейзажа и дополнительные сцены как бы удалены. Яркий цвет деревьев, горы, кустарника и облаков создают впечатление орнаментальности. Традиционные принципы композиции здесь выражены ясно. Главное в ней — фигура пастушка, а все остальные элементы подчинены главному. Образы пастушка, жниц, пахаря, животных и природы выразительны и правдивы. Все это типично для старой русской деревни. Композиция завершена. Отрезы пейзажа не противоречат форме плоскости, на которой все элементы расположены с большим чувством уравновешенности и соответствия друг другу.

Эта композиция построена также по иконописной традиции — однофигурной композиции с житием (см. таблицу 49).

Миниатюра И. И. Голикова «Битва»

В этой композиции налицо замечательное оформление поверхности крышки шкатулки, ее условного фона. Декоративный ее характер выражается расположением фигур богатырей по эллипсу на прямоугольной форме. Все элементы композиции имеют одну силу, четкость и детальную проработку во всех ее планах. Вся композиция смотрится сплошным орнаментальным узором. Содержание произведения — это показ силы богатырской, отваги и геройства. Образы могучих богатырей, стремительность движения их резвых коней прекрасно выражают эту основную мысль. Вся композиция имеет полную завершенность, фигуры всадников распределяются по форме прямоугольной плоскости в полном соответствии друг с другом, во всех планах композиции (см. таблицу 50).

Миниатюра И. П. Вакурова «Бесы»

Здесь, как и в предыдущих примерах, мы видим прекрасное оформление поверхности шкатулки. Все элементы композиции гармонично расположены на плоскости и составляют как бы своеобразный орнаментальный узор.

Аллегорическое содержание произведения выражено ясно и убедительно. В самом строе и ритме композиции хорошо передано тревожное настроение стихотворения Пушкина. Все планы динамичны и в рисунке и в цвете, детали проработаны с исключительной четкостью. Композиция полностью завершается вихрями метели. Принцип ее построения в целом идет от традиционного расположения главного центрального пятна в окружении поддерживающих его дополнительных элементов. Этот прием также взят из иконописи (см. таблицу 52).

Миниатюра Д. Н. Буторина «У лукоморья дуб зеленый»

И эта композиция также построена в строгих традициях, унаследованных от иконописи, а повествовательный ее характер прекрасно согласуется с этими традициями.

Весь пролог к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» детально разработан в этом живописном повествовании. Образы характерны, действия понятны. В центре композиции — Пушкин, записывающий сказки кота, и этой группе подчинено все остальное. В рисунке и колорите прекрасно передано ощущение сказочности.

Композиция полностью завершена на плоскости, и все ее элементы как бы вросли в свои места. Здесь ничего нельзя ни передвинуть, ни отнять, ни добавить (см. таблицу 54).

Можно было бы привести еще немало примеров творческого использования традиционных приемов композиции в палехской миниатюре при точном соблюдении всех ее стилевых особенностей. И все эти примеры по-разному раскрывали бы, какими широкими возможностями обладает художник, хорошо усвоивший и изучивший традиционные приемы во всем их многообразии. И все эти примеры также показали бы, что сохранение чистоты стиля не препятствует разнообразию решений, и об этом свидетельствуют в первую очередь работы самих основоположников стиля палехской миниатюры.

Шестая беседа

О ТВОРЧЕСТВЕ СТАРЕЙШИХ МАСТЕРОВ СОВРЕМЕННОГО ПАЛЕХА И НОВАТОРСТВЕ В ПАЛЕХСКОМ ИСКУССТВЕ

Старейшие мастера современного Палеха, основоположники искусства палехской миниатюры, все были опытными иконописцами. Они хорошо знали различные стили иконописания, со всеми их отличительными чертами, не смешивали их друг с другом и не теряли их особенностей.

Но еще до революции, работая над иконами, каждый из них проверял себя (как это было принято между иконописцами), какой стиль ему больше по вкусу и по способностям. И, выбрав себе тот, который у него получался удачнее других, старался больше работать именно в этом стиле.

Создавая новое искусство Палеха, каждый развивал в нем черты своего любимого стиля. Поэтому, хоть основа у всех палехских мастеров общая (то есть традиции иконописания) и работы их построены на одной и той же технике, выполнены в одних и тех же материалах, тем не менее они не однообразны.

Постепенно у каждого мастера палехской миниатюры выработался свой, характерный, индивидуальный почерк. А совокупность этих почерков определила и новый палехский стиль.

Сейчас уже каждый из наших основоположников имеет и своих последователей, которые развивают дальше характерные черты его творчества.

Поэтому важно хорошо понять и почувствовать главное, чем различаются их работы.

Иван Иванович Голиков. 1886—1937

Яркий талант И. И. Голикова, оставившего нам большое и разнообразное художественное наследие, получил теперь самое широкое признание. Но до революции Голиков был заурядным иконописцем, работал только как доличник и ничем особым не выделялся.

Видимо, в тесных рамках ремесленной специализации он не мог проявить своих способностей. И только в широких творческих поисках нового обнаружился и развился его талант.

Голиков — художник, рожденный Великой Октябрьской социалистической революцией, и она стала его стихией. Тема героики гражданской войны становится для него излюбленной, воплощается им в различных сюжетах. Он пишет победоносные битвы Красной Армии, сражения партизан.

Для его композиций характерно стремительное, подчас вихревое движение. Оно выражалось и в сюжетах, как «Тройки», «Гулянки», «Охоты», над которыми он также много работал.

В основе его творчества — традиции строгановских писем. Он взял от них динамичность композиции, яркость цвета, мелкую роспись контуров и складок одежд, светлые лица с резкими бликами на головах, насыщенность золотых, серебряных пробелов и орнаментальных украшений. Эти основные отличительные черты строгановского стиля Голиков хранил во всех своих работах, обогащая их и своими жизненными наблюдениями.

Он часто ранним утром бродил по нашим лесам и лугам, наблюдая и запоминая разнообразные формы листвы, блеск мелких росинок, отливавших под солнцем то золотом, то серебром. Собирая полевые цветы, он раскладывал их на своем рабочем столе в различных сочетаниях, которые брал как основу цветовых решений своих композиций.

Подолгу смотрел он и на скачущих под гору лошадей, замечая все их движения.

В работах Голикова эти жизненные наблюдения всегда выражены ярко и убедительно, все теми же нашими традиционными приемами, которыми он владел в совершенстве.

Сами композиции его произведений весьма разнообразны (см. таблицы 40, 41, 42, 47, 50). То в них фигуры крупных размеров, то, казалось, бы, слишком мелкие по масштабу, а все они как-то хорошо уживаются в оформляемых полоскостях. Этот прием разномасштабности также идет от иконописных традиций.

Иван Иванович был очень темпераментным художником. Он работал стихийно, по вдохновению, мало задумывался, ему приходили мысли молниеносно. Он работал без эскизов и рисунков, а в большинстве случаев рисовал кистью непосредственно на предмете белилами и вместе с тем делал и белильную подготовку. Бывало, он рисует, ему не нравится, и по несколько раз он смывает белильный рисунок и вновь рисует. Добиться хорошего рисунка для него было главной задачей. Подготовку белилами он делал очень тщательно, соблюдая разность ее силы. Роскрышь всегда у него локальных чистых красок, подчас очень корпусно наложенных на поверхность.

Роспись контуров и складок одежды сажей очень разнообразна по силе. То она очень слабая, то сильная с ударами, то сходит на нет.

Для выявления объема он делал очень легкую подплавку теневых частей всех элементов композиции. Особо оригинальны по форме его веерообразные деревья и горы, лещадки которых украшены кремешками, как орнаментальным узором. Вода расписана завитками разной формы. Золотые и серебряные латы и шлемы воинов он украшал богатыми растительными орнаментами сажей. Головы писал иконописными приемами: санкирем, описью и плавью со значительными светлыми бликами.

По окончании письма обильно применял золото и серебро, которые усиливали выражение объема всех элементов композиции. Золотыми пробелами на фигурах он усиливал их движение. Золотыми орнаментами придавал характер драгоценности всему произведению.

Не случайно именно Иван Иванович не остановился на лаковой миниатюре, но пробовал свои силы в самых различных материалах и видах художественных изделий. Он писал на фарфоре, создавал большие монументальные панно и театральные декорации, а его иллюстрации и все оформление «Слова о полку Игореве» до сих пор являются еще непревзойденным образцом палехской работы с книгой.

Он умер рано, в расцвете сил. Но наследие его для нас драгоценно. Его творчество, яркое, жизнерадостное, динамичное и очень русское по духу, его высокое мастерство стало не только большим достижением Палеха, но и одной из главных вех на пути дальнейшего развития. Творчество И. И. Голикова проникнуто горячим стремлением вперед, к новому.

Иван Михайлович Баканов. 1870—1936

Баканов, в противоположность Голикову, до революции был очень большим мастером иконописания. Работал он главным образом по стенной монументальной росписи церквей, что и нашло отражение в характере его миниатюр. В своем творчестве он шел от фресковой живописи Спаса Нередицы, рублевских фресок, фресок Ярославля, Ростова и Костромы. У него выработалось острое чувство монументальной декоративности.

Его композиции отличаются от голиковских спокойной уравновешенностью всех элементов композиции и особенно пейзажа. Колорит его произведений мягок, близок к натуре. В его живописи отдельные тона не вырываются, все выдерживается в целостной цветовой гамме.

Техника его особенно интересна. Он всегда начинал с рисунка, который потом служил ему эскизом на все время работы. Подготовку белилами он делал чуть применявая в них красок согласно будущему тону: например, если он готовил волны, то в белила прибавлял чуть синей краски, если дерево, то в белила добавлялась зеленая, для горы в белила примешивалась охра и т. д.

Его белильная подготовка имела вид слабой расцветки. По такой подготовке он делал роспись сажей, а затем раскрывал плавью, жидкими красками уже в настоящую силу цвета, пригоняя застой красок к теневым частям и используя их как теневые приправки. Потом восстанавливал роспись. Пейзаж он не раскрашивал общими тонами, а писал сразу, как с природы, разными красками, вплавляя их друг в друга без граней, с незаметными переливами. В деревьях его пейзажа всегда можно было определить их породу. Горы у него часто изображены близко к натуре.

Головы он писал, так же как Голиков, последовательным процессом плавя, выдерживая их силуэты в одну силу с одеждой и всей живописью.

Отделка золотом, наложение пробелов у него всегда подчеркивают формы фигур и всех других предметов, создавая их объем и выразительность. Он часто применял контуровку гор и пригорков золотом (см. таблицу 49).

Творчество И. М. Баканова отличается от творчества других мастеров особо гармоничной уравновешенностью композиции обычно повествовательного характера, очень мягкой лирической цветовой гаммой и особой живописной техникой плавя.

Иван Петрович Вакуров. 1885—1968

Творчество И. П. Вакурова имеет свои ярко выраженные черты. Прежде всего, оно особенно значительно по содержанию. Его «Буревестник» посвящен грядущей революции. В аллегорической композиции «Бесы» он образно передает атмосферу травли гениального поэта самодержавием. Его «Пушкин в гробу» — глубоко продуманное и глубоко впечатляющее произведение.

Для Ивана Петровича характерно разнообразие цветовых решений, какого нет больше ни у кого из наших художников. У него что ни тема, то новое построение композиции, и колориты непохожи друг на друга. Цвет в его произведениях всегда отвечает сюжету и времени действия.

Иван Петрович явно унаследовал традиции новгородской школы XV века, кроме того, у него есть некоторые элементы и восточного (армянского) искусства миниатюры.

Техникой письма он близок к И. М. Баканову, но еще больше отдает внимания подготовительной работе. Он никогда не приступал к работе на материале, если у него не совсем выношена тема, не подобран материал, не сделаны многочисленные эскизы. Только когда ему самому все уже ясно, он начинал работу на материале, имея перед собою детально разработанный эскиз. Элементы светлых тонов он подготавливает белилами в разную силу. Белильной подготовке придает большое значение, и она занимает ведущее место в его работе, способствуя и упрощая ему весь последующий процесс живописи.

Он раскрывает красками почти всегда прозрачной плавью, благодаря чему его живопись принимает мягкое, приятное звучание.

Его роспись красками контуров, складок одежд и других предметов очень проста, графична, но выразительна. Подплавка теневых частей и бликов на всех элементах легкая и так же прозрачна, как и роскрышь, а для лучшего звучания цветов он иногда приплавки делает несколькими тонами, чем роскрышь.

Головы Иван Петрович пишет санкирем, описью и плавью, в большинстве случаев в темно-коричневых тонах.

Оканчивая работу золотом и серебром, при наложении пробелов на одеждах он никогда не допускает шаблона, строго держась скупой новгородской формы. На горах часто делает оживки кремешков золотом и серебром. Интересны у него фантастические формы волн, которые хотя и условны, но убедительны.

В его произведениях часто встречается традиционная форма пробелов (в деталях крыльев птиц, драконов и других элементах) инокопью и древнерусский орнамент.

Его рисунок очень тонок и вместе с тем прост. А всю живопись он строит декоративно, по принципу строгих силуэтов. Только у него можно встретить сочетание ярко-красных тонов с синими и зелеными в своеобразном, удивительно красивом звучании.

Его творчество динамично и в рисунке и в цвете (см. таблицы 23, 38, 46, 48). Содержание, подчас сложное, выражено в его композициях ясно и просто.

Аристарх Александрович Дыдыкин. 1874—1954

Творчество А. А. Дыдыкина особо индивидуально. Он идет от московской школы Симона Ушакова XVII века и от палехской иконописи XVIII века, а иногда использует и древние мотивы. Все это он хорошо сочетает в своих композициях.

В любом его произведении поражает чувство меры в оформлении предмета. Его живопись всегда органически связывается с формой предмета.

Сами композиции и построение их в принципе напоминают иконописные клейма знаменитых палехских акафистов.

Его творчество содержательно, он часто откликается на современность, обращается к истории, главным образом к теме патриотизма русского народа; он также замечательно передает и темы русских народных песен. Особенностью его творчества является острота трактовки сюжета и юмор.

Дыдыкин, так же как Баканов и Вакуров, тщательно продумывает темы, делает рисунок, переводит его на предмет, подготавливает в разную силу белилами. Роскрышь его отличается от роскрыши Голикова, Баканова и Вакурова, хотя он раскрывает также жидкими, прозрачными красками плавью. Но для лучшего звучания цвета и его живого тона в первые плави, пока они еще не высохли, он добавляет красок противоположных тонов. В красные тона — синего цвета, в синий — желтого, в зеленый — коричневого и так далее. Такая роскрышь получается неровной, но сообщает его живописи особый колорит.

Роспись в его живописи сильная и грубоватая. Почти всегда по всем краскам он расписывает сажей. Нанесение теней, как и у всех мастеров, — легкой плавью.

В отделке своих произведений Аристарх Александрович не скупится на золото и серебро. Он обильно накладывает ими пробела на одеждах, достигая значительного объема всех элементов композиции, их силы и выразительности.

Головы он пишет обычной иконописной техникой плавн, но блики на них несколько светлее, чем у мастеров, упомянутых выше.

Все его творчество сугубо традиционно, но вместе с тем просто, понятно (см. таблицу 51) и выразительно.

Иван Васильевич Маркичев. 1883—1955

Иван Васильевич Маркичев много работал по реставрации памятников XVII века в московских соборах и воспринял их традиции. Это главным образом монументальная статика, мягкая гамма красок, декоративность и лирика. Эти черты он творчески разработал в своих миниатюрах.

О тематике своих работ Иван Васильевич много не задумывался. Его больше привлекала обыденная, близкая ему жизнь. Охота, рыбная ловля, крестьянский труд, русские песни — все, что он любил, он и отражал в своем творчестве.

Композиции его всегда уравновешены, хорошо согласованы с размерами предмета. Больше всего в них чувствуется монументальность, статичность, но они и по-настоящему декоративны.

Техника его такая же, как и у других мастеров. Он рисовал эскиз, переводил его на предмет, подготовку делал в большинстве случаев не белилами, а разбелеными светлыми тонами и более корпусно, чем Баканов, Вакуров и Дыдыкин.

Очень слабо и нежно он делал роспись. Слабо накладывал тени, а также очень скупо и статично накладывал пробела золотом и серебром.

Головы писал той же техникой, как и все мастера, но гораздо мягче, чем Голиков или Дыдыкин, ближе к живописи голов Баканова (см. таблицу 45).

В общем творчество Ивана Васильевича Маркичева отличается прежде всего своей деревенской, бытовой тематикой и лиричностью в разработке этих тем.

Особо надо отметить: Иван Васильевич Маркичев изумительно писал, как никто, золотистую рождь. Можно только удивляться, как он любовно и внимательно выписывал ее колосок за колоском, а на колосьях зернышко за зернышком.

Его работы очень жизненны, понятны и доходчивы. В них ярко выразилась любовь русского человека к природе, к крестьянской работе, к земле, ко всему, что связано с каждодневной жизнью деревни. Но подает он все это не буднично, а несколько торжественно, порой с величавым спокойствием и всегда с большой теплотой. И этим его творчество особенно привлекает.

Александр Васильевич Котухин. 1886—1961

Творчество Котухина значительно отличается от творчества других вышеупомянутых мастеров. Александр Васильевич — явный последователь традиций строгановского стиля XVII века, пожалуй, еще в большей степени, чем Голиков. Рас-

сматривая произведения Голикова, мы видим, как в них традиции строгановского стиля обогащены новыми находками, а в котухинских произведениях мы часто наблюдаем их в чистом виде.

Произведения Александра Васильевича весьма разнообразны. Большое внимание он уделяет сказочным темам, но вместе с тем часто откликается и на современность, а также отражает в своих произведениях литературные темы.

Композиции его всегда уравновешены согласно форме изделия. Чаще всего он их строит односюжетными, но иногда и повествовательного характера, в которых последовательными сюжетами ведется рассказ о событиях разного времени.

Техника его произведений обычно традиционного порядка. Он детально продумывал рисунок, подробно выполнял его и переводил на изделие. Подготовку делал белилами, раскрывал красками более корпусно, чем Вакуров или Баканов, и более чистыми, яркими тонами. Роспись одежд и других элементов композиции графичная и очень мелкая. Теневые приплавки он делал значительно темнее, чем другие мастера, горы и деревья с сильными тенями и бликами, головы фигур очень светлых тонов в строгой традиционной технике.

Александр Васильевич много уделяет внимания детальной проработке своих композиций золотом и серебром. Золотые и серебряные пробела на его фигурах обильны, изящны и сложны.

Все его произведения отличаются яркостью цвета, особо тщательной проработкой деталей, богатым убранством золотыми и серебряными орнаментами, которые у него необычайно тонки, разнообразны и решены всегда в единстве с формой вещи и композицией миниатюры (см. таблицу 24).

Вещи Котухина производят впечатление драгоценности.

Дмитрий Николаевич Буторин. 1891—1960

Работы Д. Н. Буторина имеют некоторое сходство по яркости цвета и тонкости обильного золотого убранства с работами Голикова и Котухина. Он также идет от традиций строгановского стиля XVII века. Его творчество образно, содержательно и многогранно, охватывает большой круг тем сказочных, исторических и современных, но особенно часто Буторин изображал поединки богатырей.

Его композиции, будь они односюжетны или повествовательны, мелких или более крупных размеров, всегда хорошо вкомпонованы в форму плоскости и замечательно ее оформляют. Технические приемы его несколько своеобразны.

Он, подобно Голикову, недолго любил рисовать предварительный рисунок, а если и рисовал, то почти не пользовался им в работе и не дорожил им. Большей частью рисовал кистью прямо на изделиях и одновременно делал белильную подготовку.

Роскрышь его в большинстве произведений прозрачна, но всегда яркого, жизнерадостного цвета, в пейзаже преобладает желтовато-коричневая гамма красок.

Роспись тонкая и мягкая, с сильными тенями. Письму голов, фигур, рук и ног и обнаженных частей тела Дмитрий Николаевич придавал большое значение. Он их писал с большой любовью и вниманием. Всегда стремился создать в каждой фигуре правдивый выразительный образ. Общий силуэт его голов светло-желтоватого санкиря с белыми бликами. Не меньше внимания он отдавал окончательной отделке золотом и серебром. Они в произведениях Буторина играли главную роль. Его золотые и серебряные пробела на фигурах как бы вырастают из красочных тонов и органически с ними соединяются, а вся отделка в целом отличается изумительной тонкостью и благородством (см. таблицы 32, 44, 53).

Творчество Дмитрия Николаевича Буторина характерно реалистическим подходом к трактовке фигур. Он начинает строить фигуру всегда по всем правилам, с обнаженного тела, с анатомической точностью, а затем «одевать» ее. А роспись краской и золотые пробела у него всегда подчеркивают правильность построения фигур и дают им значительный объем.

Дмитрий Николаевич — один из лучших мастеров Палеха, прекрасно знающий и реалистический и традиционный палехский рисунок. Образы его героев всегда жизненно правдивы и вместе с тем сохраняют все лучшие традиционные черты.

Здесь можно бы рассказать о многих замечательных мастерах Палеха, как они используют и претворяют древние традиции в новом искусстве. Но можно ограничиться вышеупомянутыми примерами, потому что именно их творчество характеризует в общих чертах все искусство Палеха и на их произведениях обучается новое поколение палешан.

Динамика и звонкость цвета Голикова, уравновешенность композиции, лиричность образов и тонкая техника плави Баканова, глубина содержания, разнообразие цвета и тонкость рисунка Вакурова, чувство меры и живописность Дыдыкина, монументальная декоративность Маркичева, богатство золотого и серебряного убранства Котухина, образность героев Буторина — все это соединилось в искусстве Палеха и создало его стиль, единый в своем многообразии.

Но для мастеров Палеха характерна не только общность основных традиций, но и общность новаторства, без которого было бы невозможно создание искусства палехской миниатюры. Это новаторство сразу шло по двум основным направлениям — содержания произведений и техники их выполнения.

Новая тематика сразу вступила в свои права, с первых же шагов нового искусства, и нужно отметить, что круг тем с самого начала отличался широтой. В палехской миниатюре нашли свое яркое выражение русская народная сказка и песня, сказки и поэмы Пушкина и Лермонтова, а также горьковская романтика.

Поэтический повествовательный характер близок палехскому искусству уже в самих его традициях. И он легко и естественно нашел себе новое выражение. Характерно, что и бытовые сцены из крестьянской жизни, которые часто встречаются в искусстве Палеха, звучат так же сказочно и поэтично. Романтика революции с самого начала заняла большое место в палехской миниатюре. А жизнь вела все к новому: тут и темы патриотизма, рожденные Великой Отечественной войной, и мирный труд, и строительство, и дружба народов. Так новаторство Палеха развивалось вместе с жизнью нашей страны, сохраняя присущий его искусству патриотический строй.

Новаторским с самого начала было и применение старинных приемов техники иконописи в новых целях, в новых материалах.

Все это вместе создало современный палехский стиль, имеющий свои ярко выраженные черты. И каждый из мастеров внес в него свою лепту, свое достижение, свое новаторство. Так же как в нашей жизни непрерывно возникают новые явления, так и в искусстве Палеха этот процесс получает свое дальнейшее развитие в работах нашей смены — молодых мастеров.

Например, рассмотрим традиции и новаторство в первой работе Голикова «Пахарь». Она выполнена целиком в традициях строгановской живописи XVII века. Техника письма, яркость цвета, роспись и пробела золотом — все это идет оттуда.

Что здесь нового внес Голиков? Он хорошо оформил предмет (шкатулку) и дал в декоративном решении живой, убедительный образ пахаря, замечательно увязав древние живописные традиции с бытовым сюжетом.

Этой же традиционной техникой Голиков выполнил свою «Гулянку». Характер деревьев, роспись мелкими живыми линиями, обилие золота, плавь голов, декоративность — все это черты живописи XVII века. Что здесь нового? Иван Иванович с большим художественным чутьем применяет и творчески перерабатывает старые традиции, передавая живые образы людей в стремительном движении танца.

В работе нашего старейшего мастера И. И. Баканова «Огородник» мы находим характерную уравновешенность новгородской композиции, формы новгородских и ярославских деревьев, гор, архитектурных построек и облаков. Новгородскую же мягкую, лирическую цветовую гамму, технику плавя, светлые силуэты и скупость в проработке деталей. Все эти традиции здесь претворяются в жизненные, убедительные образы, сохраняя декоративность и условный объем во всех элементах композиции.

Второе его произведение «Палех» — одно из самых удачных по разрешению современной темы в палехском искусстве. Березки, дубки, елочки, сосенки, церковь, постройки, фигуры людей, облака — все это выполнено не по правилу линейной и воздушной перспективы, а условно, преследуя задачу декоративного оформления предмета с соблюдением полуобъемного решения всех элементов композиции.

Здесь можно найти сочетание различных традиций иконописи, которые так умело переработаны и применены в передаче реально существующего пейзажа, что это произведение можно считать образцом разрешения современной темы в палехском искусстве.

В произведениях И. П. Вакурова всегда наличествуют традиции новгородского стиля в творческой переработке. Возьмем два его произведения — «Буревестник» и «Бесы»: здесь ярко выражены эти традиции в основных чертах, и в первую очередь в глубокой содержательности произведения.

Новгородская строгость в построении композиций, монументальность и декоративность, мягкость силуэтов, простота в проработке убранства, графичность, сохранение условного объема во всех изображенных предметах характерны для Вакурова. Его произведения динамичны в цвете, но яркие цветовые пятна мягко сочетаются с общей гаммой и замечательно держатся в композиции.

Можно сказать, что здесь традиции и новаторство прекрасно сочетались в гармоничном единстве.

Интересно решение песенной темы в работе И. А. Челышева «Метелица». Здесь хорошо применены традиции уже нового палехского искусства — последовательность технического процесса, уравновешенность композиции, хорошо видны роскрышь, роспись, пробел золотом, плавь голов, декоративное и условное решение объема, хорошо передано ощущение мелодии песни. А выразительная передача ритма и характера мелодии в композиции — это подлинное новаторство.

Последняя работа В. Рожкова — стенная роспись «Сивка-бурка» — построена также на традициях палехского искусства, и это ему удалось хорошо. Он в этой работе сохранил монументально-декоративный характер, полуобъемное решение, технику роскрыши, росписи и пробелов и внес не менее ценные новшества, создав психологические образы персонажей в их взаимодействии. Это, конечно, ценнейший вклад в палехское искусство.

«Каменный цветок» — произведение Г. М. Мельникова. Эта работа производит впечатление строгановского письма XVII века и вместе с тем приковывает внимание своей новизной. Сохранились ли здесь традиции Палеха? Да, сохранились.

Это композиция повествовательного характера, с декоративным и полуобъемным решением. Последовательность технического процесса соблюдена, графичность росписи и пробелов, письмо плавью — все эти традиционные черты налицо.

Но художник делает для большего выражения света подготовку золотом и серебром там, где считает это нужным, затем заплавляет золото и серебро цветом, этим достигая желаемого эффекта. Это безусловно новаторский прием в палехском искусстве, который может найти и дальнейшее развитие.

В оформлении пудрениц Б. М. Ермолаев применяет традиционный графический золотой орнамент в тончайшем его выполнении. Эта новая манера орнаментального оформления предметов должна занять значительное место в палехском искусстве.

В произведении А. А. Котухиной «Сталинградская эпопея» при сохранении некоторых традиций (хорошо соблюдены декоративное оформление предмета и последовательность технического процесса) есть и много нового в выражении современной темы. Новаторством является выразительная трактовка героев Сталинграда в их стремительном движении.

Заслуживает внимания и работа К. С. Бокарева «Уходили комсомольцы на гражданскую войну». В ней уравновешенность композиции, хорошее оформление предмета, характер миниатюрного письма, условный объем — основные традиционные черты палехского искусства.

Самое ценное в этой работе — сочетание традиционной формы с новым содержанием. Это ценное достижение в палехском искусстве.

Или работа Т. И. Зубковой «Расцветай, земля колхозная». Здесь хорошо композиционно построены группы девушек. Даны правдивые образы молодых колхозниц. Что касается традиций, то здесь они особо ярко выражены в технике фигур, в проработке деревьев и других элементов пейзажа. Много нового внесла в палехское искусство Т. И. Зубкова, работая над темой современной лирической песни, с тонкой выразительностью передавая в композициях их плавный ритм, характер мелодии и богатый образный строй.

Молодые наши художники много нового вносят в палехское искусство, обогащая его, особенно в работах на современные темы. Эти новые черты, естественно, рождаются преимущественно в композициях, посвященных легендарным образам героев революции и Великой Отечественной войны.

Так, в сочетании традиций и новаторства развивается стиль современного палехского искусства.

Седьмая беседа

О ТЕХНИКЕ И ПРИЕМАХ ПИСЬМА ПАЛЕХСКОЙ ЛАКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МИНИАТЮРЫ

Изделия из папье-маше поступают к художнику уже покрытыми черной краской и лаком.

Композиция выполняется сперва в карандашном рисунке на бумаге. (Этот рисунок служит эскизом на протяжении всего процесса работы над миниатюрой.)

Рисунок переводят на поверхность предмета, который предназначен для оформления. Предварительно лаковую поверхность, на которую будет наноситься живопись, оттирают мелко растертой пемзой до матового состояния. Можно взять пемзу в сухом виде и оттирать пальцем, но лучше всего, намочив водой суконку, брать на нее растертую пемзу и оттирать ею. Обратная сторона рисунка натирается сухим порошком мела или белил, пальцем. Затем рисунок накладывается на поверхность предмета и переводится цировкой, причем, как карандашом, тщательно обводятся все контуры рисунка. (Чтобы при переводе рисунок не сдвигался и не перекашивался, можно верхние его углы временно приклеить к поверхности предмета каким-либо легким клеем.)

Когда его снимают, на поверхности предмета остается четкий отпечаток. Остатки порошка белил смахиваются гусиным пером так, чтобы контуры рисунка остались чистыми. Это п е р в ы й э т а п работы над палехской миниатюрой.

В т о р о й э т а п — белильная подготовка. Она делается для того, чтобы прочнее держался цвет красок на лаке. (Известно, что черный лак поглощает яркость цвета, а белильная подготовка предохраняет его от поглощения.)

Художник, работая над композицией, продумывает, где и какие положить тона: где яркие, где менее яркие, где темные. Сообразно этому делается и белильная подготовка.

Например, светлые выступы гор, первоплановые группы листвы деревьев, яркие одежды, первоплановые волны воды готовятся густыми, во всю силу, белилами. Тона средней яркости готовятся менее густо, а более темные — жидкими белилами. Совсем темные места, как внутренние части построек, пещер, черные одежды, черные животные, глубокие провалы между волнами, остаются без белильной подготовки. Вся она ведется плавно чисто и мягко, без шероховатостей, в строгом соответствии с рисунком. В правильно выполненной белильной подготовке работа будет выглядеть как бы уже законченной, сделанной по принципу светлого силуэта. (Работы, выполненные лишь в такой подготовке,

без цвета, И. И. Голикова и других художников хранятся в некоторых музеях и вызывают большой интерес.) Серьезная подготовка белилами помогает ускорить работу художника на ее дальнейших этапах.

Т р е т и й э т а п работы над художественной миниатюрой — наложение цветных пятен — роскрышь красками. Для роскрыши, как и для подготовки белилами, нужна кисть средней остроты. Из приготовленных в чашечках на яичном растворе красок составляются на фарфоровой тарелочке тона, а тонов из цельных приготовленных красок путем их смешения можно составить бесчисленное множество. (Для примера возьмем хотя бы кармин. Если его взять в цельном виде, то он смотрится темно-красным вишневым цветом, а если в него прибавить белил, то будет тон красный же, но несколько светлее. Добавим больше белил, и он будет розовым, а если в розовый тон добавим светлого кобальта, то получится фиолетовый.)

Тона составляются разной густоты. Если тон требуется положить более корпусно, то он составляется густоватый. Если нужно положить тон более прозрачно, то он составляется несколько жиже. Если же тон требуется очень прозрачный, с тем чтобы сквозь него были видны другие тона, то его разводят яичным разбавителем очень жидко.

Можно добиваться желаемых тонов и путем наложения цельных красок по подготовке белилами. Например, при роскрыши листвы дерева. Художник ее тщательно подготовил белилами в три тона. Первопланная группа листьев подготовлена во всю силу белилами, второй план — несколько слабее, самые дальние группы совсем слабо, а несколько прорывов оставлено в цвете черного фона. Требуется написать дерево в весенней зелени. Изумрудной зеленью, разведенной до нужной густоты, раскрываются все группы листьев. В результате получается из одной цельной изумрудной зелени четыре разных тона. На первопланых группах, подготовленных во всю силу белилами, получился яркий светлый зеленый тон. На группах, менее сильно подготовленных, получился тон несколько темнее первопланых групп. Задние группы, подготовленные слабо, получились темнее, а промежутки черного фона, проплавленные изумрудной зеленью, приняли темно-зеленый цвет. Так из одной изумрудной зелени, проплавленной по правильной подготовке белилами, получилось четыре разной силы тона для листвы.

Таким же образом покрывается и вода. Цельный кобальт и ультрамарин разводятся яичным растворителем до такой степени густоты, какой требует плавь.

Правильно подготовленную белилами поверхность воды покрывают кобальтом. В результате здесь также получается четыре разных тона. На первопланых волнах — светло-синий яркий тон, несколько темнее — на волнах второго плана, еще темнее — на заднем плане, и совсем темный — в глубоких провалах между волнами.

Роскрышь элементов пейзажа делается и другим приемом. Например, нужно покрыть гору желтоватого тона. Разводится яичным растворителем на фарфоро-

вой тарелке светлая охра до нужной для плавя густоты. Ею проплавливаются световые части горы и ее площадки. Затем составляется желтый тон несколько темнее первого, и им проплавливаются теневые части горы и ее уступы, а входы в пещеры покрываются умброй.

Третий прием роскрыши — все элементы живописи раскрываются плавью, всякий своим одним основным тоном. Таким приемом раскрываются одежды человека, фигуры животных и некоторые другие элементы живописи. При такой роскрыши соблюдается ровность и прозрачность плавя, чтобы раскрытые элементы не были просто раскрашены, не смотрелись бы чистой краской, но чтобы каждая плавя играла живым тоном.

При роскрыши плавью преследуется и очень важная задача — создать впечатление объема. Почти все краски, разведенные на яичном растворителе, имеют свойство отстаиваться. Светлые их части осаждаются вниз, а темные поднимаются наверх плавя. Чем больше красочный слой, тем больше выступает на поверхность темных частичек краски, и если художник покрывает плавью неровно, то роскрышь ложится темными пятнами. Хорошо владеющий плавью художник умеет использовать это свойство красок. Он, например, при роскрыши одежды использует эти застои так, что тонкий ровный слой плавя оставит на световых частях, а более густой, с осадком, пригонит к теневой части. Такой способ применяется в роскрыши плавью и для пейзажа. Таким образом уже достигается некоторая характеристика объемов.

Роскрышь голов и обнаженных частей тела человека — санкирь. Санкирь составляется согласно выбранному художником типу. Он может быть светло-желтым, для загорелого лица — коричневатым, для бледного — желто-зеленоватым и разных других тонов.

Принято говорить: одежда человека и пейзаж раскрыты, а головы «засанкирены». Роскрышь и санкирь делаются одновременно.

Ч е т в е р т ы й э т а п — это роспись. Росписью называется прорисовка по роскрыши темным тоном всех контуров и деталей.

Для росписи составляется темный тон, в большинстве случаев из жженой умбры. Разводят ее яичным разбавителем, и острой беличьей кистью выполняют роспись. На деревьях — оконтуриваются их стволы и сучья, прорисовываются общие формы их листьев, на горах — площадки и уступы, на воде — рисунок волн. Прорисовываются все контуры и складки одежды человека, контуры животных, палат и их украшений, а также всех других элементов композиции.

Роспись делается художником не одинаковыми, а мягкими, плавными, темными, живыми линиями разной толщины и разной силы.

Нужно, чтобы линии росписи не смотрелись отдельно от роскрыши, а сливались с нею в общем ее тоне. При росписи, как и при роскрыши, разностью силы линий выявляются объемы изображений.

Одновременно с росписью фигуры человека прорисовываются по санкирю таким же темным тоном голова и обнаженные части его тела, черты лица, волосы и пальцы рук и ног (опись).

П я т ы й э т а п — приплавка теневых и световых частей всех элементов композиции.

Приплавка делается кистью средней остроты с целью выявления объема. Чего не удалось полностью достичь при роскрыши и росписи, дополняется легкими приплавками теневых и световых частей.

Например, на одеждах делается легкая приплавка теней тоном несколько темнее роскрыши. В элементах пейзажа также приплавляются их теневые части тонами несколько темнее роскрыши, а на световых частях тонами несколько светлее ее, чтобы тон каждого элемента смотрелся звучнее и живописней. Для решения этой задачи приплавка как теневых частей, так и световых делается не всегда одинакового тона с роскрышью, особенно в пейзаже. Например, в писании воды. Если вода раскрыта кобальтом, для улучшения звучания общего тона теневые части или провалы между волнами проплавляются ультрамарином, а самые световые части первоначальных волн — изумрудной зеленью с белилами. Получаются переливы нескольких разных тонов, и общий тон становится звучней.

Так же и в письме гор, например, желтого тона. Их теневые части и уступы приплавляются темной охрой с киноварью, а световые части и лещадки — несколько светлее, холодноватым зеленовато-желтоватым, и общий тон горы приобретает хорошее звучание.

В письме деревьев — если дерево осеннее, то теневые части листвы проплавляются холодноватой зеленью, а листва световых частей дерева, наоборот, золотисто-теплыми тонами.

Так приплавки придают хорошее звучание роскрыши и росписи и усиливают впечатление объема.

Ш е с т о й э т а п — окончательная отделка красками одежд, фигур человека и всех предметов пейзажа.

Отделка красками также преследует цель еще усилить условный объем всех элементов и придать им законченность. На некоторых одеждах, фигурах человека делаются пробела. Большинство пробелов делается золотом (в последующем этапе), но делаются они и красками. Между пробелами золотом и краской имеется существенная разница, несмотря на то что назначение их одно и то же — выявление объема. Пробела золотом имеют несколько разновидностей. Пробел красками — одного типа. Он накладывается на одеждах, самых высоких местах тела человека, например, на плечах, на груди, животе, коленях, а также и на телах животных. Пробел всегда кладется точно по форме тела и подчеркивает ее. Если он будет положен неправильно, то и фигура будет смотреться неправильной, изломанной.

Пробел делается в три тона, созвучных роскрыши, росписи и теневым приплавкам. Сам пробел делает условные складки одежды и имеет разные формы: на плечах, коленях — в виде завитков, на груди и животе — эти завитки несколько прямей, на берцовых и плечевых частях — совсем прямые. Пробел имеет основное пятно, которое называется «силкой». От этой силки идут штрихи, которые подчеркивают форму ноги, руки или других частей человеческого тела.

Первый тон пробела более широкий и чуть светлее роскрыши, второй несколько светлее и уже первого, а третий тон, более светлый, делается в одну линию, которая подчеркивает второй тон и называется «оживкой» пробела.

Для лучшего звучания пробела кладутся по теплым тонам роскрыши холодными тонами, по холодным — теплыми.

На фигурах животных пробел кладется по форме их тела, на самых выпуклых мышцах, так же в три тона, легкой плавью.

На деревьях, на светлой приплавке, делается соответствующим тоном листва деревьев и их форма.

На горах, по светлой приплавке, делаются лежащие по площадкам камушки («кремешки»).

Палаты (постройки) отделяются в два тона, первый тон более слабый, а второй светлее и в одну линию, которая подчеркивает выступы архитектурных украшений карнизов, узоров, орнаментальной резьбы и дает постройке законченный вид.

Вся отделка красками делается мягко, не вырывается из тонов роскрыши и приплавов, органически связывается со всеми окружающими тонами и придает законченность всей живописи.

С е д ь м о й э т а п — письмо головы человека и обнаженных частей его тела.

Из вышесказанного нам известно, что головы подсанкирены и описаны темным соответствующим тоном. Дальше следует выплавка головы (прописка головы жидкими красками), но предварительно надо сделать на ней отметки белилами — «движки». Они нужны для определения тех мест на лице, где накладывать плави. Делаются движки острой кистью, короткими линиями, белилами — на носу, на лбу, на скулах. Они определяют на лице морщины, волосы, на руках и ногах — ногти и суставы.

Плавь делается кистью средней остроты. Первая плавь называется «охрением». В светлую охру вмешивается немного белил и киновари. Этот тон называется «телесным». Разводится он яичным разбавителем до состояния, пригодного для плави. Этим тоном приплавляются выпуклые места на лице, шее, ушах, руках и ногах. Эта плавь делается с таким расчетом, чтобы она сквозила через последующие плави.

Как только высохнет охрение, идет вторая плавь. Это — наложение румянца на щеках, надбровных буграх, на слезничках, на конце носа, на губах, на мочках

ушей, на сгибах пальцев рук и ног, на локтях, ладонях и коленях. Румянец составляется в большинстве случаев из одной киновари. Он также накладывается плавью и также с расчетом, чтобы он сквозил через последующие плави.

Третья плавь. Проплавляются жженой умброй зрачки глаз, брови, усы. Если голова с темными волосами, то проплавляются волосы, а если она с седыми волосами и седой бородой, то этим тоном проплаваются только концы волос и места между их прядями.

Четвертая плавь — «подбивка».

Вернемся несколько к санкирю, который описывался выше. Санкирь — это основной тон головы, он делается несколько темнее задуманного тона всего лица и в теневых его частях никакими плавями не заправляется (кроме зрачков глаз и волос). Санкирь остается до окончания работы, характеризую тень на лице и на всех обнаженных частях тела.

Тон подбивки составляется из охры и киновари. (Белила в него никогда не добавляются. Они, в смеси с упомянутыми красками, дают тону подбивки седину, которая никак не соединяется с санкирем.) Эта четвертая плавь является промежуточной. Назначение ее — объединить все предыдущие плави с санкирем, чтобы между ними не было резких границ, чтобы световые части лица и фигуры были окутаны легким полутонem. Подбивкой же приправляются световые части темных волос, их прядей или кудрей.

Пятая плавь называется «сплавкой».

Тон ее составляется согласно выбранному художником тону лица. Он может быть светло-розоватым и тогда составляется из светлой охры, белил, киновари и кармина. Для лица загорелого делается тон сплавки из охры, киновари с небольшим добавлением белил и кармина. Для изнуренного лица тон составляется из охры, кармина, белил с небольшим добавлением ультрамарина. Назначение сплавки — объединить предыдущие плави (охрения, румянца и подбивки) и дать нужный общий тон лица. Сплавка не должна выходить из пределов подбивки на санкирь, так как имеет в своем составе белила и с санкирем не соединяется. Она должна быть так наложена, чтобы предыдущие плави просвечивали сквозь нее. Этой же сплавкой делаются блики на самых светлых прядях или кудрях темных волос. На голове с седыми волосами и бородой вслед за сплавкой отдельно проплавляется седина. Тон этой плави составляется из белил, охры и сажки. Он должен быть немного светлее и холоднее санкиря.

Шестая, последняя плавь — наложение бликов.

Плавь бликов составляется из светлой охры, белил и киновари. Ею проплавляются самые выступающие части лица с таким расчетом, чтобы блики были несколько светлее сплавки и мягко сливались с ней. Эти блики наносятся на лобных буграх, на морщинах, надбровных дугах, скулах, на носу. Этим же тоном освещаются блики глаз, а также все выступающие части тела человека.

Блики накладываются и на седых волосах головы, бороды, на усах и бровях тоном, несколько светлее наплавленного ранее.

Дальше идет окончательная отделка голов и обнаженных частей тела с восстановлением рисунка — опись.

В процессе плавей головы ранее сделанная опись несколько заплавляется. Требуется ее восстановить. Для этого берется острая кисть, составляется темно-коричневый тон (больше всего из жженой умбры) и им прорисовываются все черты лица тонкими, живыми линиями. Этими линиями художник выявляет определенный образ человека, его психологическое состояние и характер. Этим же тоном прорисовываются пряди волос, контуры рук и ног и других обнаженных частей тела.

Восстанавливается опись лица и волос, а также и движки, которые были нанесены перед плавью по санкирю. Они делаются тоном несколько светлее плав бликов.

Движки еще больше выявляют объем лица, подчеркивают его характеристику и придают изображению головы законченность.

Одновременно расчерчиваются волосы на голове, бороде и усах тоном несколько светлее, чем наложенные блики. Зрачки глаз и реснички прописываются сажей.

Остается лишь расписать всю работу золотом и серебром, кроме уже сделанных краской пробелов, но предварительно необходимо всю выполненную работу закрепить лаком. (По незакрепленной живописи писать золотом нельзя: краски поглощают золото.)

Предмет, расписанный красками, покрывается копаловым лаком дважды. После каждого покрытия хорошо просушивается. Перед росписью золотом лаковая поверхность оттирается пемзой до матовости, так как золото к лаку не пристает. Порошок пемзы с оттертой поверхности смахивается гусиным пером.

Пробела золотом и алюминием накладываются на одеждах в тех местах, где не наложены пробела цветом. Они делаются по темным тонам — золотом, по светлым — серебром. Ими же выполняются все орнаментальные украшения.

Роспись золотом и серебром на миниатюре применяется в трех видах: «в щетинку», инокопью и роспись орнаментом.

Роспись пробелов золотом и алюминием «в щетинку»

Назначение пробелов золотом то же, что и пробелов красками, но техника письма здесь несколько иная.

Для росписи золотом требуется самая острая кисть. Она обмакивается в чистую воду, ею размывается ранее растворенное золото и наносятся пробела по одеждам фигур, по формам их тела. Сначала наносят силки, как описано выше, а от них идут

штрихи, сходные со щетинкой. Этот пробел делается живым. То он усиливается и ярко блестит, то западает в едва заметные штрихи и снова переливается. Сами штрихи пробела делаются весьма разнообразно: из прямых они плавно переходят в изогнутые, подчеркивают движение развевающейся одежды и всей фигуры человека.

Пробела инокопью

Этот вид применяется в палехской миниатюре как прием выявления объема в письме крыльев птиц, драконов, крыш построек, украшений домашней обстановки, кораблей, повозок, радужных сияний, фантастических деревьев и многих других элементов. Для инокопи сначала наносятся силки, а от них идут строго прямолинейные штрихи, начинаясь небольшим утолщением и кончаясь почти незаметными глазу, расходясь от силки веерообразно. На крыльях птиц, драконов и фантастических деревьях пробел инокопью делается штрихами попарно, которые начинаются с одной точки в два ряда и постепенно расходятся.

Вначале штрихи всегда толще, к концу утончаются, почти сходя на нет. Эти штрихи не прямолинейны, а всегда идут по форме изображения, придавая ей большую выразительность.

Роспись золотом и алюминием орнаментом

Орнамент в палехской миниатюре имеет важное значение и занимает большое место. Орнаменты делаются нескольких видов: графический орнамент со штриховой подтушевкой, орнамент с подплавкой и с подготовкой красками.

Графический орнамент выполняется линейно, и рисунок его расписывается в одну силу золотом или алюминием. В орнаменте со штриховой подтушевкой его рисунок расправляется с разной силой и штрихуется тонкими линиями по формам лепестков и листьев.

Орнамент с подплавкой прорисовывается так же, как и штриховой, только вместо штриха, на тех же местах, он проплавляется жидким золотом так, чтобы более густые подливы приплавлялись к концам лепестков и листьев. Тогда его рисунок приобретает объем.

Иногда делается орнамент с подплавкой краской. Предположим, при украшении боярской одежды, где уже написан красками орнамент, его расписывают еще и золотом, чтобы придать ему завершенность. А чтобы он был звучнее, отдельные его элементы расписывают алюминием. Роспись делается оконтуровкой орнамента с небольшой рассечкой в его центрах.

Роспись деревьев золотом и алюминием

Приемы ее весьма разнообразны. Ее делают и штрихами (инокопью), как описано выше, и согласно формам листвы. Листва сначала делается контуром, первопланная проплавляется золотом довольно ярко, второпланная несколько слабее, а на дальних планах прорисовывается слабым, едва заметным контуром.

Роспись алюминием и золотом воды

Вода в большинстве случаев расписывается алюминием, а иногда золото смешивают на блюде с алюминием и расписывают этой смесью. Она применяется в таких случаях, когда водная поверхность занимает большую площадь, и если ее расписать одним алюминием, то вода будет смотреться очень белой, а если одним золотом, то она может принять тон, не соответствующий воде.

Вода в палехской миниатюре расписывается причудливыми волнами и завитками. Первопланные волны и завитки их гребней расписываются очень сильно, а иногда делается в них и легкая приплавка алюминием. Второпланные волны — несколько слабее, а дальние — едва заметно. Самая роспись делается графически — условными линиями завитков, которые сохраняют двухлинейность, а всплески волн и их брызги делаются точками.

Роспись золотом и алюминием палат

В большинстве случаев в палатах расписывают золотом украшения карнизов, наличников окон, крыльца. Выполняется это также тремя вышеописанными приемами: графическим, штриховой подтушевкой и орнаментом с приплавкой. Крыши палат в большинстве случаев расписываются золотом под орнаментальную черепицу.

Роспись золотом хлебных злаков (ржи, пшеницы и других)

Мастерами Палеха рожь и пшеница расписывается золотом с большой любовью и вниманием. По подготовленному ранее тону очень тонкими линиями пишутся стебли (соломка), с большой тщательностью пишется колос, а в колосе каждое в отдельности зернышко отмечается золотом в настоящую силу, второпланные колосья — несколько слабее, а задние едва заметно.

Такова в основном техника письма палехской миниатюры.

Во многом традиционное искусство Палеха опирается на традиции древнерусской иконописи. Эти традиции восприняты Палехом не механически, но со строгим отбором и значительной их переработкой согласно новым требованиям, новым задачам.

Естественно, что искусство Палеха должно будет дальше развиваться, а не остановится на уже достигнутом. Но основные принципы должны сохраниться в искусстве Палеха и на новых этапах его развития.

Палехская миниатюра декоративна. Ее задача — оформить предмет, слиться с ним. И в первую очередь при росписи должен сохраниться фон, какой бы он ни был — черный, белый, красный или зеленый. Художник обязан свою живопись органически связать с ним в одно целое.

В композиции должна сохраняться традиционная условность линейной и воздушной перспективы и условное освещение. Должен сохраниться прекрасный материал для живописи — яичные краски и золото в традиционных способах их приготовления (см. Приложение 2).

Должна сохраниться и техника традиционного графического рисунка в два цвета как эскиза для работы над миниатюрой.

Должны сохраниться художественные приемы плавей, роскрыши, росписи, приплавки, плавей головы и тончайшая техника росписи золотом и алюминием, то есть лучшее, что унаследовано нами от многовековой культуры русской иконописи. А новаторство должно развивать и совершенствовать эти традиции, а не отказываться от них. Иначе искусство палехской миниатюры потеряет самое главное — свои корни, свою самобытность и Палех перестанет быть Палехом.

Восьмая беседа

О СОВРЕМЕННОЙ ПАЛЕХСКОЙ СТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Наряду с художественной миниатюрой большое место в современном искусстве Палеха занимает и монументально-декоративная живопись. Первые работы в этом плане — «Комната сказок» и «Комната А. М. Горького» Ленинградского Дворца пионеров имени А. А. Жданова — были выполнены в 1936 году¹.

А теперь росписи палешан украшают стены многих залов дворцов пионеров, дворцов культуры, санаториев и других общественных зданий во многих городах нашей страны. Темы этих росписей обычно носят сказочно-повествовательный характер, разрабатываются и литературные сюжеты, но повсюду внимание уделяется выразительности образных решений и содержательности композиций в целом.

В основу общей композиции оформления того или иного помещения всегда ставится задача органической связи живописи с архитектурой. И если в первых палехских росписях эту задачу не всегда удавалось разрешить (они порой не вполне согласовывались в масштабах и цвете с размерами помещения, как, например, в Ленинградском Дворце пионеров), то сейчас уже накопленный опыт заставляет подходить к ней с особым вниманием. Наши мастера всегда стремятся, чтобы их росписи не разбивали плоскости стен, но оформляли бы их и соответствовали бы в масштабах и цвете архитектурному окружению, сливаясь с ним в единое целое.

В стенных росписях также соблюдаются основные традиционные принципы. Композиция строится не по воздушной и линейной перспективе, но условно. Уравновешенность и завершенность их на данной плоскости, стремление избежать обрезов и ракурсов являются характерными чертами композиций.

И этот вид палехской живописи особенно за последние годы привлекает к себе большое внимание.

Техника письма здесь идет также от традиций древних фресок (хотя, как известно, техника подлинной фресковой живописи утерялась палешанами еще в XIX столетии). Практика показала, что живопись стен масляными красками не отличается прочностью. Палешане учли это обстоятельство и применили в своих новых монументально-декоративных работах роспись яичными красками, то есть

¹ Росписи выполнены бригадой палешан под руководством А. В. Котухина («Комната сказок») и И. В. Маркичева («Комната А. М. Горького»).



А. А. Дыдыкин. Иван-царевич и жар-птица. Эскиз стеной росписи фойе Саратовского театра (копия Н. М. Зинькова)

красками, растворенными на яичном желтке в смеси со столовым уксусом (см. Приложение 2).

В прочности яичных красок палешане убедились на опыте реставрации фресок палехского храма в 1907 году, которая и производилась именно яичной темперой. Яичные краски замечательно связались со старой фресковой живописью. Оказалось: как фресковые, так и яичные краски имеют одинаковое свойство пропускать через себя воздух, при высыхании не образуют пленок, впитываются в штукатурку, органически с ней связываются, дают живописи матовую поверхность. И чем они становятся старше, тем больше крепнут, срастаются со штукатуркой, становятся все прочнее. Фрески палехского храма, расписанные на известковой воде в 1812 году и реставрированные яичными красками в 1907 году, в настоящее время смотрятся как сегодня написанные.

Поэтому палешане и применили опыт этой техники в своих современных стенных росписях.

Техника стенной росписи яичными красками

Для стенной живописи делается хорошая, крепкая мелкозернистая штукатурка, которая хорошо выравнивается и оттирается стеклянной шкуркой и прокрашивается яичным разбавителем (на котором растворяются краски) щетинной кистью. Это делается для того, чтобы яичные краски ложились на штукатурку ровно и лучше поддавались лессировке.

Имеющийся эскиз разбивается карандашом на определенное количество клеток. На такое же количество клеток разбивается то место на стене, где будет роспись, и там согласно клеткам эскиза вся композиция рисуется углем на стене. По углю рисунок обводится яичной краской, в большинстве случаев умброй, а уголь смахивается. (Это делается для того, чтобы избежать смешивания угля с красками при последующем их наложении.)

Дальше идет процесс живописи, который начинается с роскрыши красками щетинными и хорьковыми кистями.

Все элементы композиции раскрываются тонко и прозрачно лессировкой, одновременно световые и теневые части изображений. (Нельзя яичными красками на стене писать мазком, темпера ложится некрасиво и не будет долговечной.) Дальше идет опись общих контуров одежд, их складок, а также контуров всех предметов и их деталей.

Потом — подтушевка. Усиливаются тени и накладываются пробела на одеждах соответствующими роскрыши тонами. На деревьях прорабатывается листва, на горах — уступы, лещадки и кремешки, на воде — волны, на постройках — украшения. Вся эта детальная проработка идет по такому же традиционному принципу, что и в иконописании, то есть в три тона: первый тон очень слабый,



И. М. Зинovieв, Песня о Сокоте. Фрагмент стеной росписи «Комнаты Горького» Ленинградского Дворца пионеров имени А. А. Жданова, 1936.



Д. Н. Буторин и А. Г. Бакалов. Дашко. Фрагмент стеной росписи «Компания Горького»
Центриградского Дворца пиотеров имени А. А. Яковлева, 1936.



И. И. Зубков и А. В. Котухин. Сказка о рыбаке и рыбке. Фрагмент стеной росписи «Комнаты сказок» дворца пионеров имени А. А. Жданова, 1936.



Н. Н. Зубков и А. В. Котухин. Сказка о рыбке и рыбе. Фрагмент стеной росписи «Комнаты сказок» Ленинградского Дворца пионеров имени А. А. Жданова. 1936.

второй светлее и третий — оживка. Золото в стенной живописи палешане применяют в редких случаях и обычно в качестве позолоты. Золотой петушок, золотая рыбка, золотая посуда — все это золотится на гульфарбу (см. Приложение 2). После позолоты эти изображения расписываются умброй или сажей.

Головы пишутся не плавью, а лессировкой, начиная с наложения санкиря. Но санкирь накладывается уже не на всю голову, а только на теневых частях ее. Прокрываются соответствующим тоном волосы и накладывается полутон (подбивка). Потом — румянец. На световые части лица накладывается тельный тон. И последний тон накладывается на самых выступающих частях лица бликами. Все эти тона головы накладываются тонким слоем и лессировкой, чтобы все они вливались один в другой без граней, незаметно. Все эти прокладки тонами надо делать быстро, иначе яичные краски подсохнут и будут плохо поддаваться моделировке. Если же этого не удастся сделать, то прибегают к почти незаметной штриховке, посредством которой можно легко соединить все тона. Затем восстанавливается опись головы, мягко накладываются движки и расчерчиваются волосы. Стенная живопись, выполненная яичными красками, ничем не закрепляется.

Этой техникой был сделан первый опыт в 1936 году во Дворце пионеров имени А. А. Жданова в Ленинграде (бывший Аничков дворец). Хотя роспись производилась по некачественной старой штукатурке, краски ложились хорошо и прочно держатся вот уже тридцать лет. Несмотря на то что в блокаду Ленинграда это здание перенесло бомбежку и морозы, потребовалась лишь незначительная реставрация в тех местах, где живопись была нанесена на слабой штукатурке.

Палешане уверены в том, что их опыт по росписи стен яичными красками найдет распространение. Он имеет много положительных сторон и безусловно заслуживает внимания.

Девятая беседа

КАК ОСВОИТЬ ТЕХНИКУ РИСУНКА ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ПАЛЕХСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Как уже говорилось, искусство Палеха имеет свои стилевые особенности. В его основе целая сложная система старинных традиционных приемов, владение которыми достигается лишь в результате длительных систематических упражнений. Поэтому в Палехском училище имени А. М. Горького особое внимание уделяется преподаванию традиционной техники палехского искусства¹. Многолетний опыт преподавания убеждает, что лучший способ освоения этих приемов и навыков — копирование старых образцов.

Первые художники советского Палеха, а за ними и следующее поколение обучались на образцах иконописи путем их копирования. Теперь наши учащиеся также начинают с первоисточников, копируя и традиционные прориси, и произведения первых мастеров советского Палеха, создателей стиля палехской миниатюры.

Прежде всего учащимся необходимо хорошо изучить и освоить отдельные элементы старой русской живописи и технику их рисунка. Образцы, по которым изучаются первоисточники, выполнены специально для учебных целей палехскими мастерами с подлинников старой русской живописи и с оригиналов палехской миниатюры. Первые задания по рисунку начинаются с копирования простейших орнаментов. Постепенно задания усложняются: учащиеся переходят к копированию традиционных элементов пейзажа — деревьев, гор, воды, архитектуры и, наконец, пейзажа полностью. Затем изучаются различные приемы изображения животных и птиц, головы и фигуры человека. Потом копируются целые композиции.

И только после того, как учащиеся хорошо изучат традиционные приемы во всем их разнообразии и деталях, они могут переходить к работе над самостоятельными композициями.

Учебные рисунки выполняются обычно на бумаге, карандашом, с последующей тонкой прорисовкой острой кистью в два цвета — черной и красной краской (сажа и киноварь). Перед учениками ставится задача овладения тончайшим кистевым рисунком.

¹ Курс обучения в Палехском училище — пять лет. Он включает в себе общеобразовательные предметы, историю искусств, курс рисунка и живописи с натуры, курс техники палехского искусства, а также практические занятия по стенной декоративной живописи.

ПЕРВОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец простейшего орнамента типа фриза, состоящего из горизонтальных и вертикальных линий (см. таблицу 1).

Ц е л ь. Изучить построение орнамента типа фриза, приучить руку к рисованию острой палехской кистью вертикальных и горизонтальных линий, дать понятие о линиях разной силы.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Этот орнамент рисуется при помощи вспомогательных линий. Лист бумаги располагается согласно горизонтальному рисунку орнамента. Размер рисунка определяется в соответствии с форматом листа. Необходимо, чтобы рисунок красиво скомпоновался в данном формате. Нужно рассмотреть в образце вспомогательные линии, найти нанесенные на них деления.

На рисунке провести по линейке крайнюю, нижнюю горизонтальную линию и к ней, с правой стороны, перпендикулярную (вертикальную) во всю ширину орнамента.

Эта перпендикулярная линия при помощи циркуля делится на шесть равных частей. Такие же части откладываются и по ранее проведенной горизонтальной. Каждая часть отмечается точкой. Точки соединяются горизонтальными и вертикальными линиями, параллельно первым. Это — вспомогательные линии, по которым нужно строить орнамент.

Потом по двум верхним и двум нижним горизонталям проводятся линии, обрамляющие орнамент. Их следует провести уже без помощи линейки карандашом, несколько сильнее вспомогательных.

Затем рисуется переломляющаяся линия, которая проходит по центру орнамента (причем необходимо внимательно проследить, по каким вспомогательным линиям она проходит), а промежутки разделяются вертикалями от вторых обрамляющих горизонтальных линий до центра орнамента.

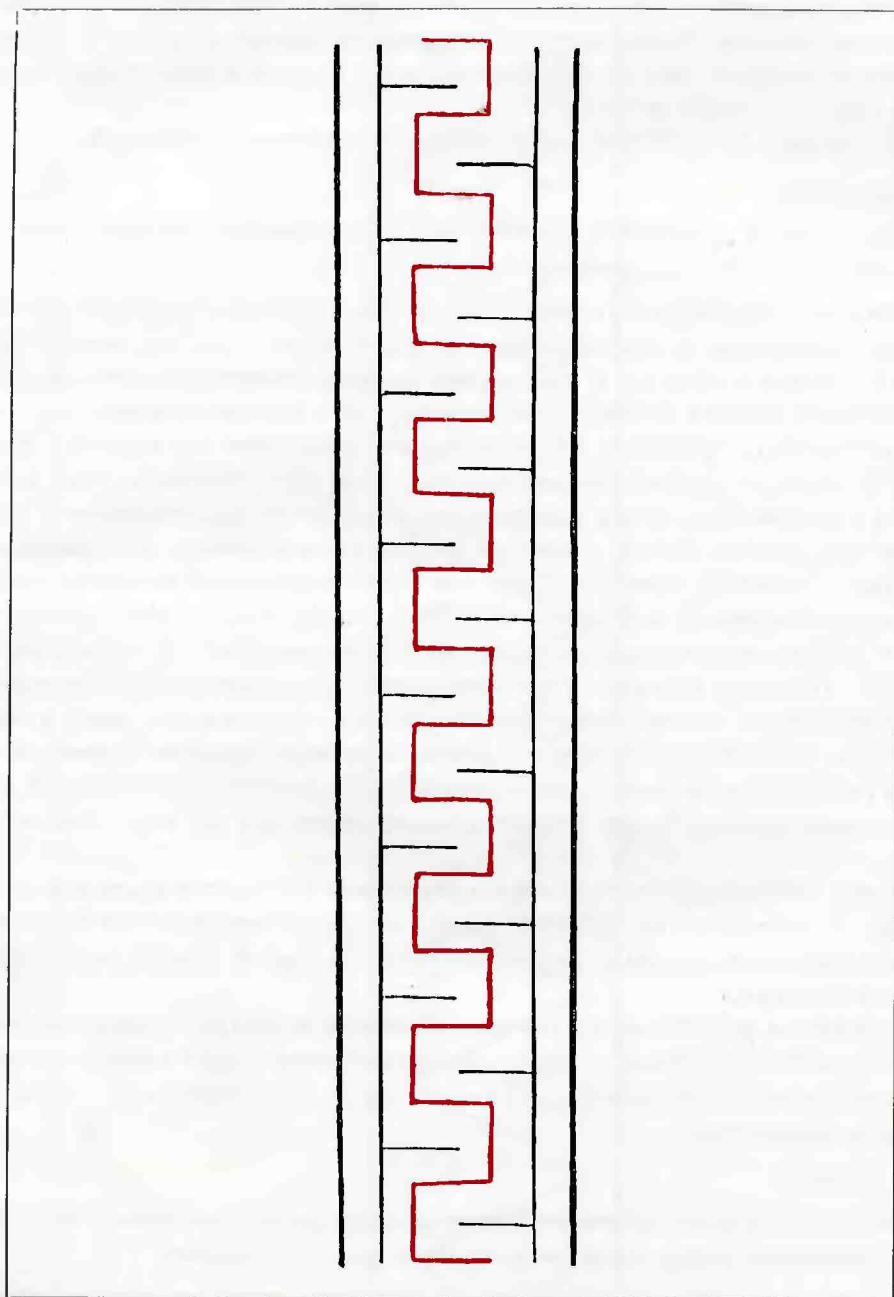
Таким образом орнамент в карандаше выполнен и его построение изучено.

Теперь надо приучить руку к работе тонкой кистью. На кисть нельзя нажимать. Ее надо держать на весу на одинаковой высоте над рисунком и рисовать самым ее острием.

Обрисовка орнамента кистью производится при помощи подручника¹, который ставится на рисунок.

Сначала на кисть берется черная краска (сажа, разведенная в яичной эмульсии), потом выполняется обрисовка и красным цветом (киноварью). Кисть нужно держать в руке как карандаш, но более вертикально, не зажимать ее, чтобы линии проводились свободно и плавно с начала до конца, а не отдельными рывками. Так рука приучается проводить чистые ровные горизонтальные и вертикальные линии.

¹ Деревянная подставка под правую руку художника для опоры.



Н. М. Зинovieв. Орнамент из горизонтальных и вертикальных линий. Таблица I.

При обрисовке кистью карандашных линий следует точно соблюдать их цвет и силу согласно образцу. Когда рисунок закончен, в правом углу листа ставится подпись ее исполнителя. Она должна быть четкой, красивой и обязательно скомпонованной вместе с рисунком.

Рисунок должен быть чистым, не помятым и не протертым резинкой.

ВТОРОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец орнамента типа фриза, состоящего из горизонтальных, наклонных и кривых линий (см. таблицу 2).

Ц е л ь. Изучить построение орнамента типа фриза, приучить руку проводить острой кистью наклонные и кривые линии и дать понятие о линиях разной силы.
Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Настоящий орнамент рисуется также с помощью вспомогательных линий и по тому же принципу, как и первый рисунок.

Определить место орнамента на листе бумаги, отношение его высоты к длине. Провести по линейке вспомогательные верхние и нижние горизонтальные линии, а с правой стороны, между двумя горизонталями, провести вертикальную и разделить ее на пять равных частей. Такие же равные части отложить по горизонтальным линиям и отметить точками. Через эти точки проводятся вспомогательные, легкие, горизонтальные и вертикальные линии. Таким образом вся площадь для орнамента разбивается на квадраты. По этим вспомогательным делениям рисуется орнамент. Провести от руки, в настоящую силу карандаша, обрамляющие горизонтальные линии, затем нарисовать (от второго деления от низа и верха и через третье деление по горизонтали) зигзагообразную среднюю линию. Между зигзагами располагаются спирали, которые начинаются от наклонных линий и постепенно закругляются. Таким образом кривые линии как бы вырастают из наклонных.

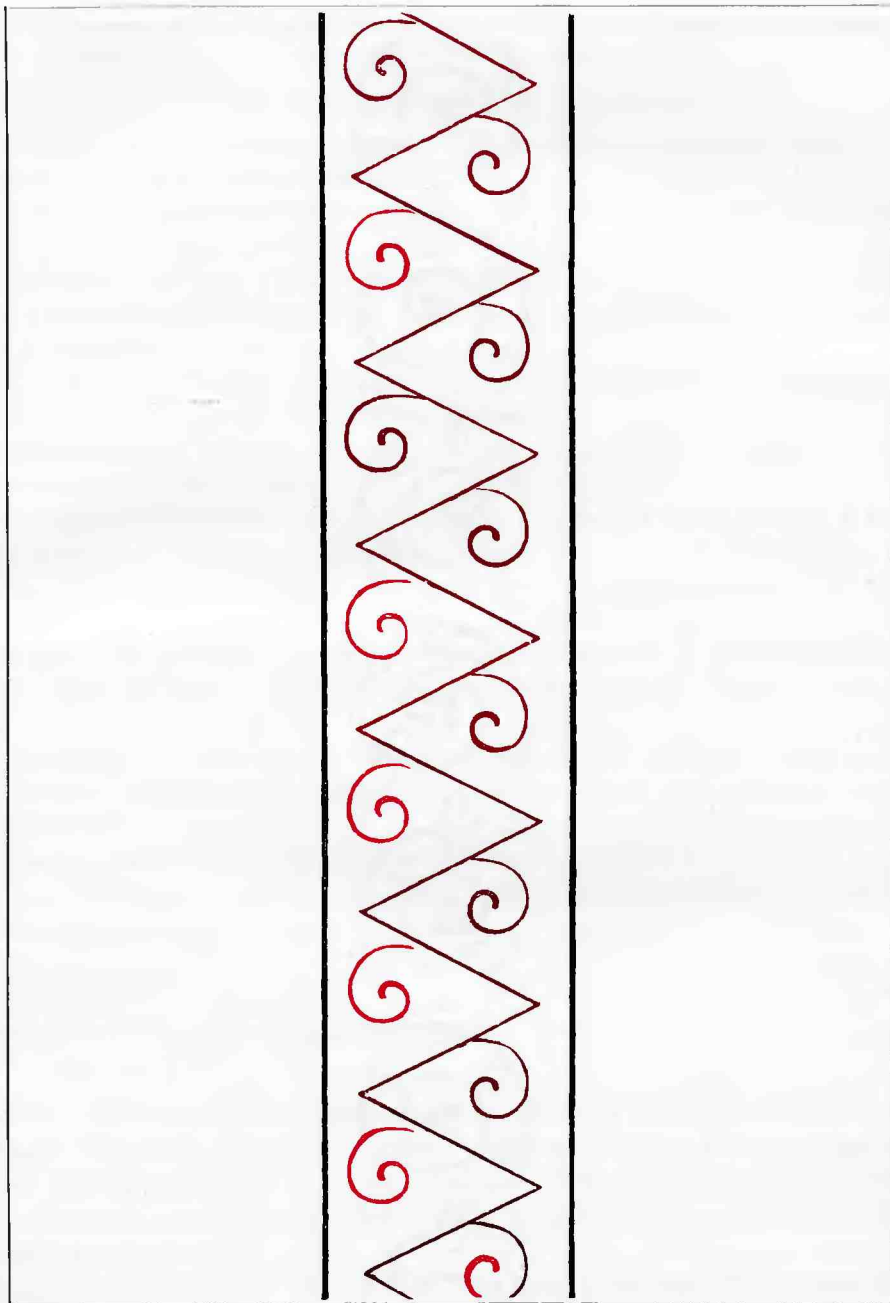
Когда весь орнамент будет выполнен, прорисовать его кистью красками согласно образцу. Горизонтальные обрамляющие линии прорисовываются в настоящую силу, наклонные — в среднюю, кривые начинаются слабой линией и постепенно переходят в сильную.

Этим рисунком приобретается чувство плавности и чистоты линии, органической связи прямых с кривыми, а также навыки владения острой кистью при обрисовке горизонтальных, наклонных и кривых линий в постепенном их переходе из тонких в утолщенные.

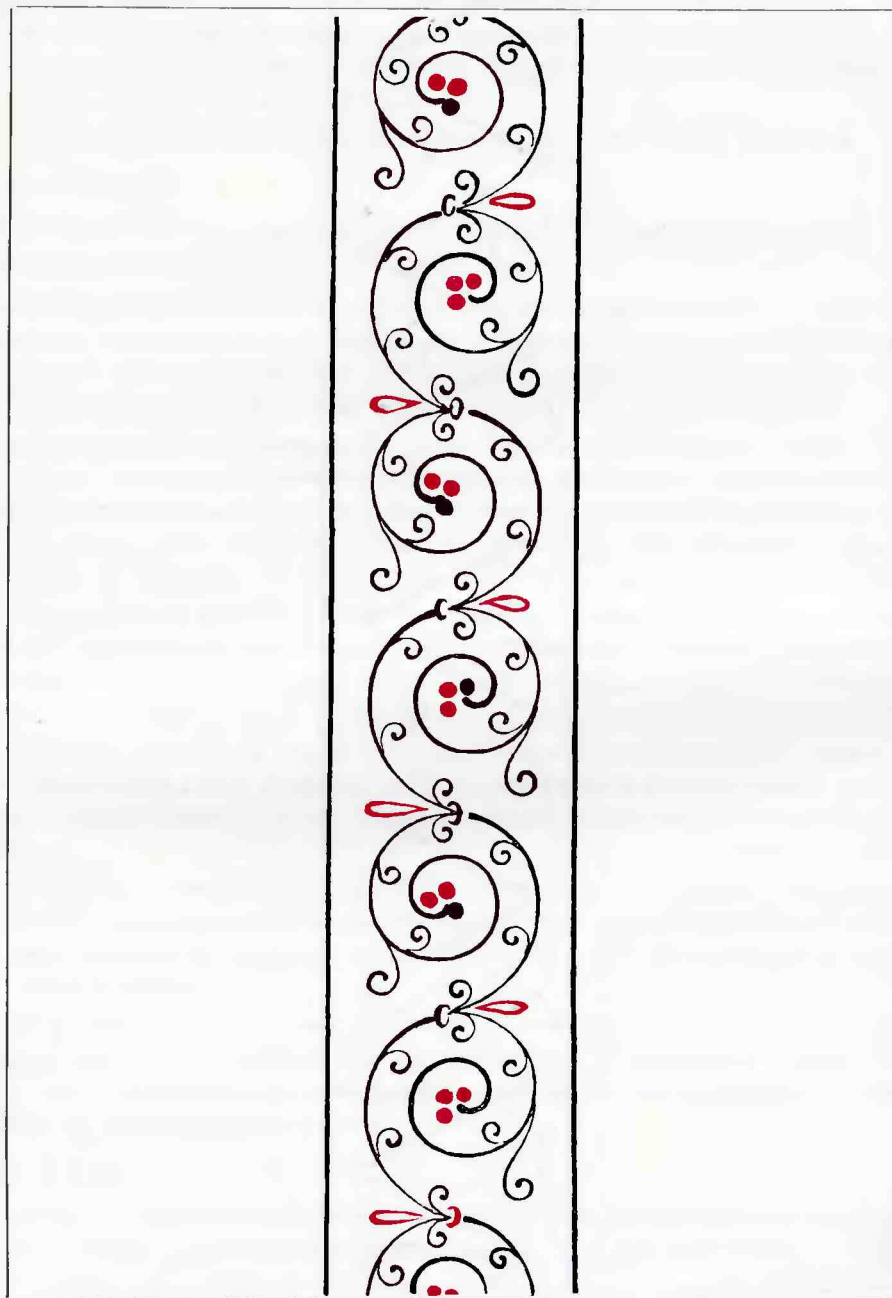
ТРЕТЬЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец более сложного орнамента типа фриза, состоящего из горизонтальных, больших и малых спиральных линий и ягод (см. таблицу 3).

Ц е л ь. Изучить построение растительного орнамента типа фриза и приобрести навыки в рисовании острой кистью горизонтальных и спиральных линий, с посте-



И. М. Зиповъ е. Орнамент из горизонтальных, наклонных и кривых линий. Таблица 2.



И. М. Зинovieв. Орнамент из горизонтальных и кривых спиральных линий. Таблица 3.

ленным их плавным переходом из тонких в утолщенные, а также в соблюдении спиральных параллелей.

Техника выполнения. Рисунок этого орнамента выполняется по тому же принципу, как и оба предыдущих, здесь также используются вспомогательные линии, деление и точки их пересечений.

Начинать этот рисунок следует с центральной волнообразной линии, а к ней подрисовывать отростки и ягоды.

При этом нужно очень внимательно рассмотреть образец, его вспомогательные линии и точки их пересечений, через которые проходят плавные изгибы крупных и мелких спиралей.

Обрисовка кистью производится также строго по образцу при соблюдении всех требований, уже известных из прошлых занятий.

Но здесь главным образом следует обращать внимание на разницу в силе линий и плавность их переходов.

В результате выполнения этих трех заданий приобретаются навыки в построении орнамента типа фриза, который преобладает в палехской миниатюре. Выбраны наиболее простые образцы, чтобы легче было понять принципы его построения.

Выполняя эти задания, учащийся также упражняется в свободном рисовании острой кистью, приучая руку проводить горизонтальные и кривые линии разной силы.

Такие линии с переходами из тонких в утолщенные и наоборот («живая линия») принадлежат к важнейшим элементам искусства Палеха, и ими нужно овладеть в совершенстве.

Выполнив три задания, получив уже некоторые навыки в работе над рисунком простейших орнаментов, можно переходить к изучению отдельных традиционных элементов древнерусской живописи и палехской современной миниатюры.

ЧЕТВЕРТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка дерева, характерный для новгородского письма XV века (см. таблицу 4).

В этом традиционном изображении дерево состоит из ствола с тремя большими разрезными листьями, несколькими отростками и плодами. Рисунок выполнен в условной, декоративной манере. Здесь, помимо особой четкости контура, обращают на себя внимание красные штриховые линии с кавычками, придающие ощущение объемности изображению.

Этот прием условной передачи объема называется инокопъ. Им издавна пользовались иконописцы в письме деревьев, палатных построек, фигур, в украшении одежд, в крыльях птиц, в латах и щитах воинов.



Н. М. Зинovieв. Дерево в новгородском стиле XV века. Таблица 4.

Ц е л ь. Изучить традиционный рисунок дерева, его построение, натренировать руку в проведении кистью плавных, живых, в разную силу линий, овладеть одним из видов условной передачи объема — инокопью.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Первоочередная задача — красиво скомпоновать рисунок в определенном формате. Определить общий размер дерева на листе бумаги, отношение его высоты к ширине, место для листьев. Общими легкими линиями наметить ствол, направление и форму листьев и разветвлений. Затем рисуются детали — разрезы листьев, ветки ствола и плоды.

Прорисовка кистью требует большого внимания. Нужно соблюдать плавность, чистоту и разной силы нажим линий, контур ствола обводится с одной стороны тонко, а с другой — более толсто. Листья от веток окантовываются тонкой линией, постепенно она усиливается и к концу каждого листа переходит в сильную, жирную линию.

Штрихи внутри контуров листьев и ствола (инокопь) прорисовываются красной краской, отступая несколько от тонкого контура. На стволе от листьев они начинаются очень тонкими, а оканчиваются у конца ствола толстыми. От основной линии идут равномерные штрихи с постепенным изменением общего направления, переходящего в направление основной линии. Сами штрихи начинаются толсто и сходят на нет. Внутри контуров листьев штрихи распределяются попарно. Каждая пара начинается от центра листьев, с одной точки, толстыми линиями, сходящими на нет, и каждая пара их имеет равномерные промежутки, в которых размещаются кавычки. Они также от начала листа сильнее — к краям все легче и легче.

Таким образом в рисунке достигается впечатление объемности изображения.

Палехские мастера часто применяют этот прием. Например, у И. П. Вакурова инокопь встречается в «Бесах» — на украшениях кибитки Пушкина, в «Демоне» — на крыльях Демона, да и во многих других палехских миниатюрах инокопь играет большую роль.

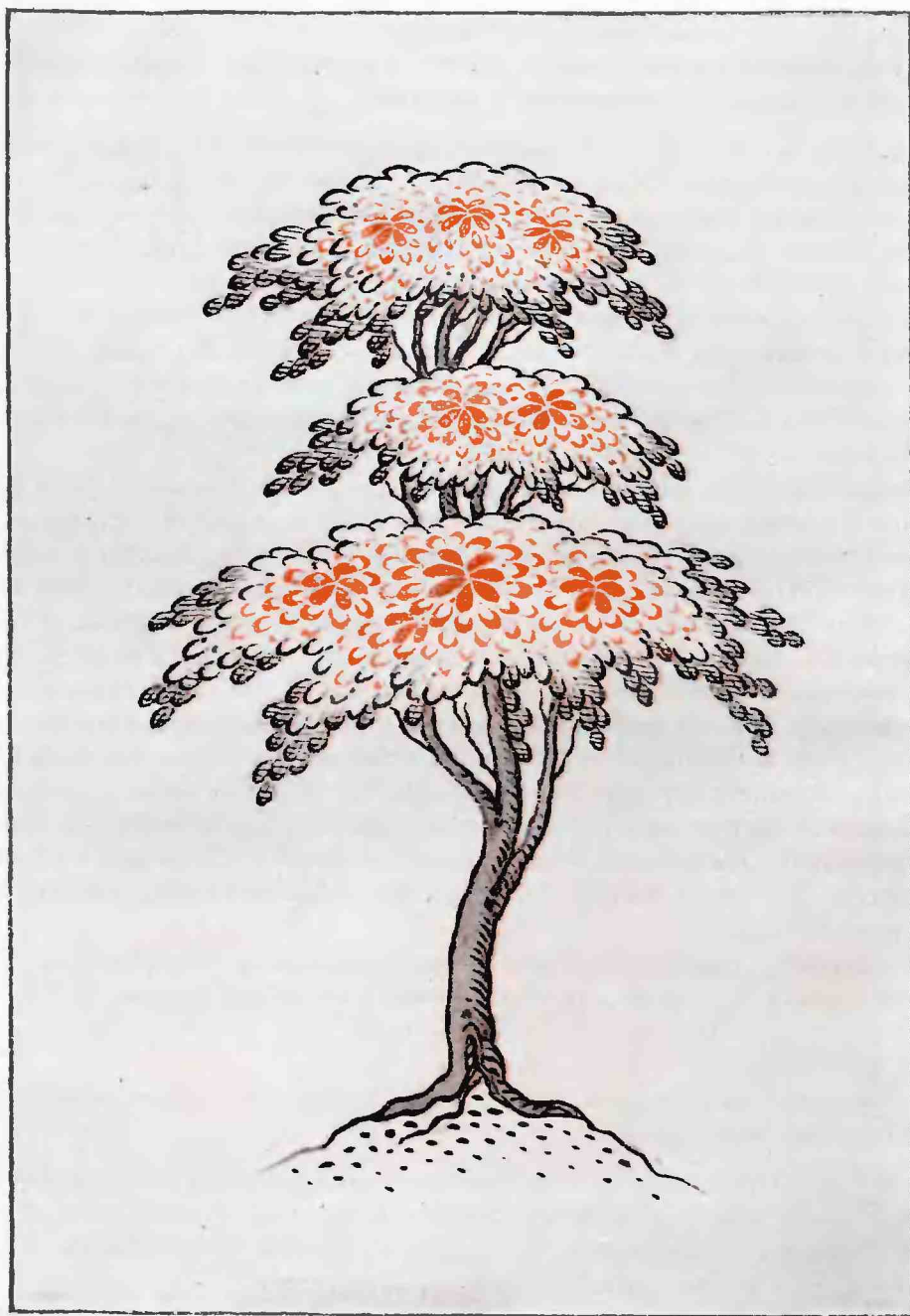
Это один из старинных приемов, прочно вошедших в искусство современного Палеха, поэтому он должен быть хорошо понят и тщательно изучен.

ПЯТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка дерева, характерный для строгановского письма XVII века (см. таблицу 5).

Здесь дерево имеет разветвленный ствол и три группы листы. Это изображение менее условно, чем в предыдущем образце. Стремление приблизиться к натуре тут видно не только в общей форме дерева, но и в передаче деталей — ветвей, листьев, вплоть до проработки фактуры коры на стволе.

Но в целом рисунок сохраняет условное построение формы и декоративность. Здесь объем передается светотенью и полутонами (штрих и плавь).



И. М. Зицковъев. Дерево в строгановском стилѣ XVII века. Таблица 5.

Ц е л ь. Изучить образец рисунка дерева строгановского письма, его построение, особенности и приемы условной передачи объема.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Из предыдущих упражнений известно, как располагать рисунок на бумаге и как его строить. Известно также, что к деталям нужно идти от обобщенных форм. Когда будет установлен размер дерева, найдены места групп листвы, соотношение их между собой и намечен ствол — можно перейти к детальной проработке рисунка.

Намеченные легкими линиями группы листвы разобрать на отдельные листья, внимательно рассматривая на образце их направление, размеры и проверяя, правильны ли линии общих групп. Прорисовать ствол, его ветви, наметить фактуру коры.

Когда рисунок до последних мелких деталей будет выполнен в карандаше, приступить к прорисовке его кистью черной и красной краской, как и в предыдущих образцах. Здесь преследуется та же задача — соблюдение силы линий, их чистоты и плавности в переходах. Особенно это важно при обрисовке ствола.

Для передачи объема изображения, как уже упоминалось, здесь применены древние традиционные приемы — штрих и плавь.

Чтобы отодвинуть второпланную группу листвы за первый план, она заполняется равномерным штрихом. Жидко разведенной черной краской тупой кистью проплавляется ствол. Такой же жидкой красной — листья второго плана.

А для группы листвы на первом плане нужна густая красная краска. Ею же подчеркиваются и листья второго плана (оживка).

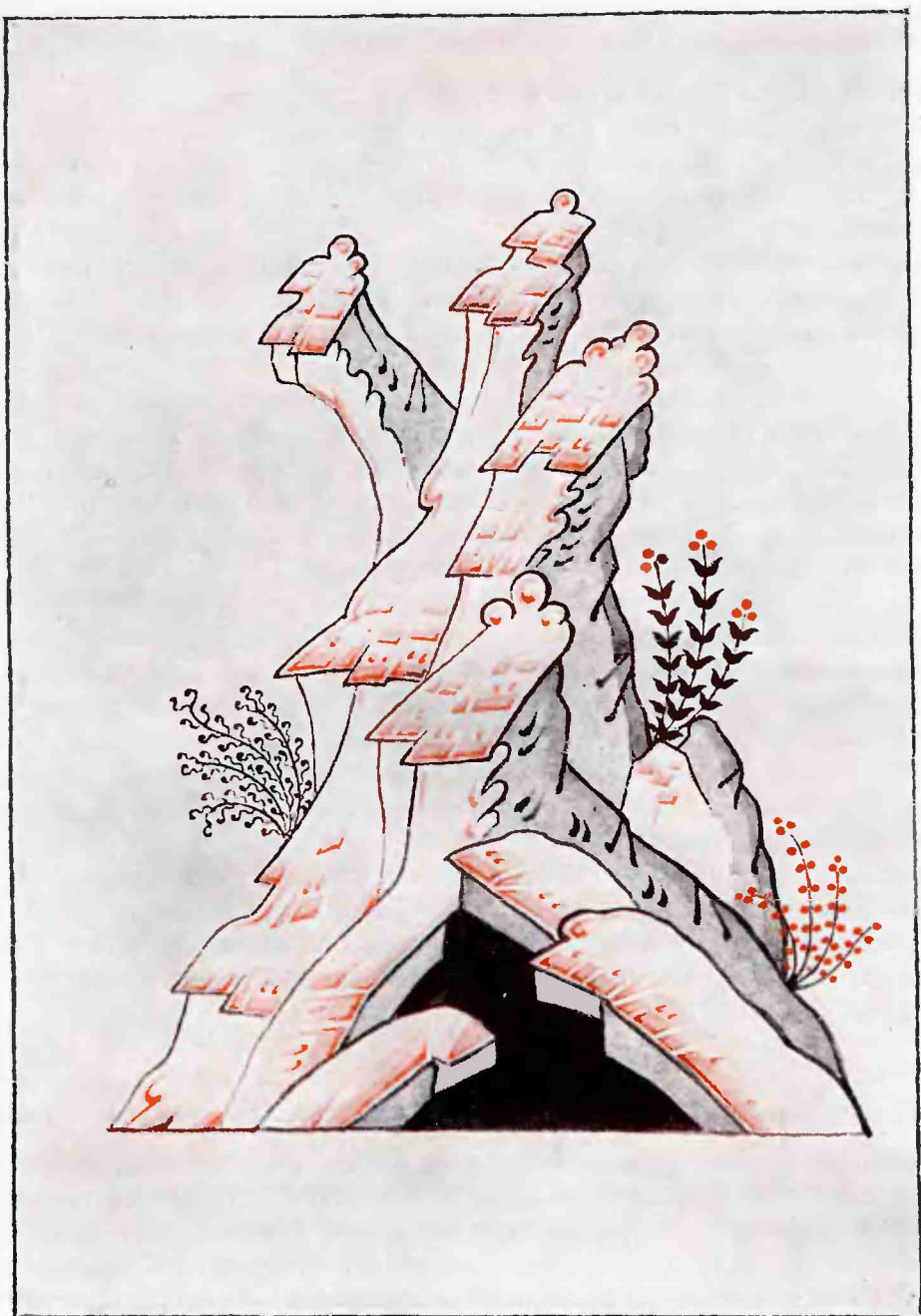
В этом рисунке тщательно изучаются приемы передачи объема применением светотени и полутона. Они часто употребляются в палехской миниатюре, и нужно добиться свободного ими владения.

Образцы рисунков деревьев XV и XVII веков, так же как и другие традиционные элементы иконописи, используются мастерами Палеха обычно не в буквальном повторении, но в творческой переработке согласно их индивидуальному художественному восприятию. Но, конечно, необходимо прежде твердо освоить основные формы этих элементов в их первоначальном виде.

ШЕСТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка горы новгородского письма XV века (см. таблицу 6).

Особенности этого традиционного изображения горы в простоте формы ее прямолинейных лещадок, заканчивающихся завитками. Прямые линии здесь переходят в кривые, закругленные. Кремешки в большинстве состоят из прямоугольников, острых углов и кавычек. Все они четко отделяются от лещадок. В передаче объема применяется светотень. Гора с одной стороны проплавляется тенью, другая делается светлее. Почти в каждой горе обозначены пещеры.



И. М. Зинковъев. Горы в псковскомъ стилѣ XV вѣка. Таблица 6.

Ц е л ь. Изучить особенности и детали гор, характерные для новгородского письма.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. На листе бумаги намечается размер горы, ее общая форма, устанавливается размер и форма лещадок, отношение их друг к другу. Рисуются основные контуры горы. Рисуя детали, передающие ее фактуру, необходимо их внимательно разобрать и запомнить. Весь карандашный рисунок прорисовать кистью с соблюдением силы живых линий. Когда прорисуются черной краской все контуры и внутренние линии, нужно придать изображению объемность. Для этого жидкой черной краской тупой кистью проплавляется правая профильная сторона горы и ее уступы, а лещадки жидкой красной краской с таким расчетом, чтобы эта плавь ложилась на лещадку, сходя на нет. Красной же краской, но более густой, проплавить кремешки, угольнички и кавычки.

Затем на кремешках и угольничках наносится оживка острой кистью очень густой красной краской, тонкими линиями. Рисунок заканчивается прорисовкой традиционных цветочков.

Основные черты данного рисунка разнообразно варьируются в искусстве Палеха, особенно четко они сохраняются в произведениях И. П. Вакурова.

СЕДЬМОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка горы строгановского письма XVII века (см. таблицу 7).

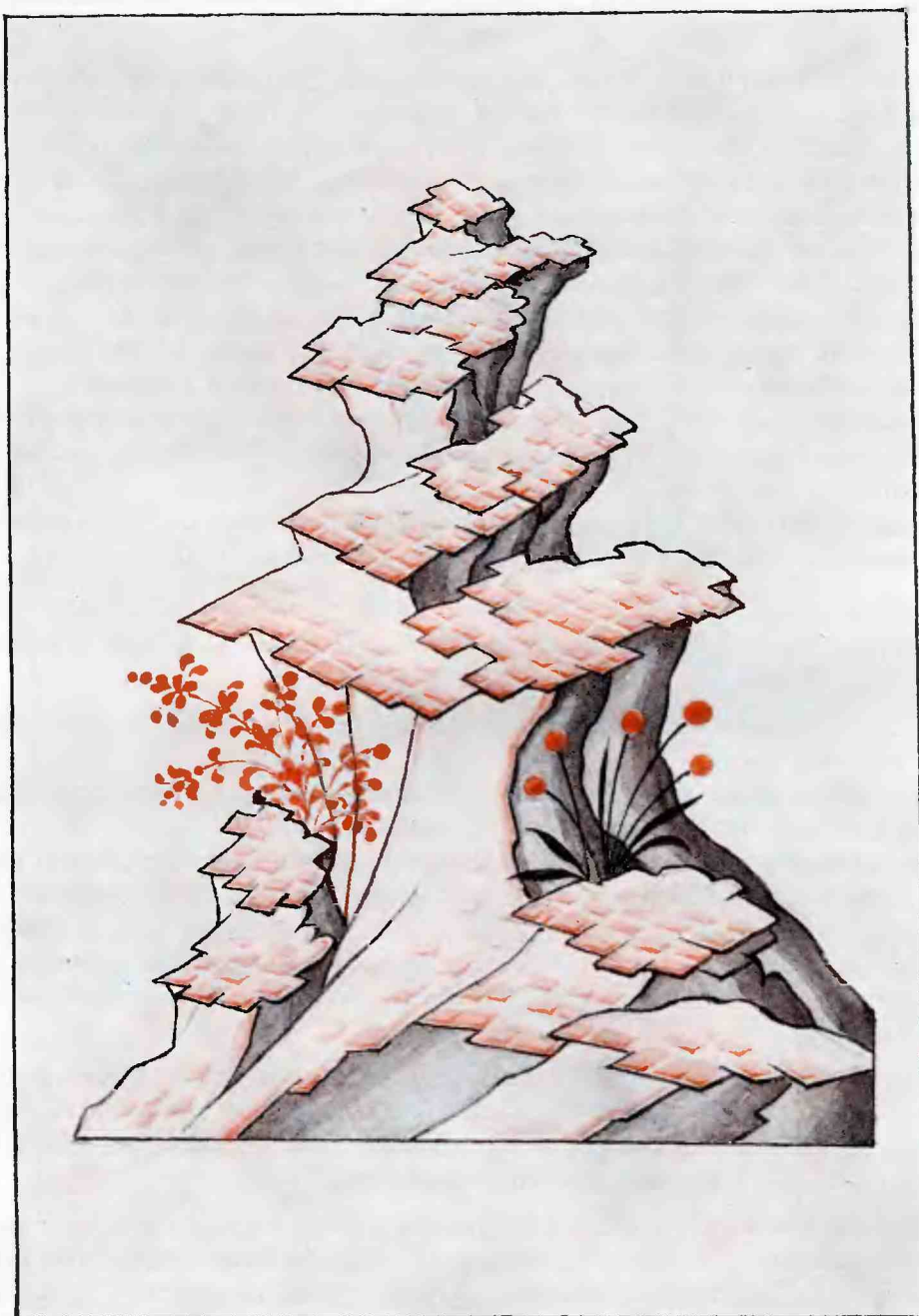
Это изображение состоит из тех же элементов, что и в предыдущем рисунке, но менее условно.

Здесь общая форма горы и ее лещадки, уступы, кремешки, тени более приближаются к натуре, но сохраняют декоративность.

В большинстве случаев «строгановские» горы имеют одну заостренную вершину, и пещеры в них изображаются редко. Лещадки здесь разнообразной остроугольной формы, контуры их состоят из мелких линий, кремешки на лещадках мелкие, слабо отделяются от общего тона и расположены обычно на световой части горы, а профильная, правая ее часть является теневой. Травы же изображаются близко к натуре.

Ц е л ь. По существу та же, что и в предыдущем задании, то есть освоить традиционное изображение горы. Но здесь надо детально изучить особенности «строгановских» гор, их изысканную форму в сравнении с новгородским рисунком XV века и твердо уяснить для себя разницу между ними.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Определяется на листе бумаги легкими линиями размер горы, лещадок и уступов, отношение высоты к ширине и пропорции отдельных ее частей. Потом прорисовываются детали, причем внимательно проверяются направления лещадок, уступов и линий. Карандашный рисунок заканчивается



Н. М. Зиповьев. Горы в строгановском стиле XVII века. Таблица 7.

прорисовкой мелких контуров лещадок. Черной краской прорисовываются основные контуры и внутренние линии. При обрисовке соблюдаются плавность и сила линий, взаимная связь между ними. Когда будут прорисованы правильно все линии, чтобы дать рисунку горы объем, по ее правой профильной стороне наносится тупой кистью тень. Она сначала проплавляется очень жидкой черной краской. Когда жидкая краска высохнет, берется более густая черная краска, и ею проплавляется от наружных контуров теневой стороны значительно темнее, чем первая плавь.

Теперь нужно дать горе объем еще значительнее. Для этого очень жидкой красной краской проплавляются лещадки и часть уступов. Пролавка наносится так, чтобы красный тон сливался на нет к теневой стороне. По этому тону наносятся кремешки тоном несколько сильнее первого, и рисунок заканчивается оживкой кремешков (нанесение по нижним частям кремешков линий более густой красной краской).

Этим рисунком приобретаются знания особенностей изображения гор XVII века, которые необходимо изучить для работы над палехской миниатюрой.

Эти «строгановские» горы — неотъемлемая часть наших композиций. Они применяются и в традиционном, «чистом» виде и в вариантах. (Особенно строго соблюдаются особенности их изображения в работах И. М. Баканова, Д. Н. Буторина и А. В. Котухина.)

ВОСЬМОЕ ЗАДАНИЕ

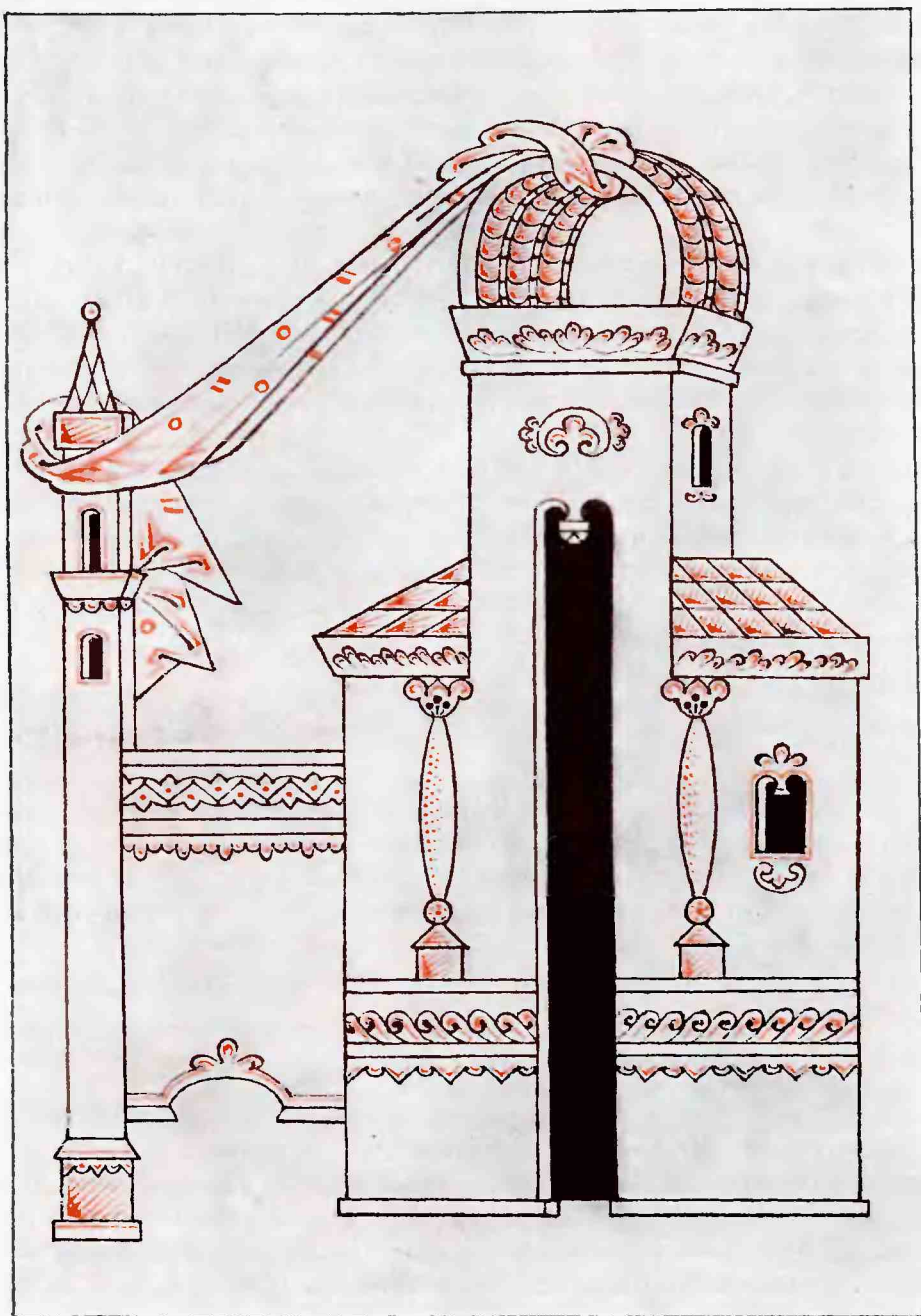
Скопировать образец рисунка палаты новгородского письма XV века (см. таблицу 8).

Это изображение двухэтажного здания, с полукруглой крышей, с входом внутрь. С левой стороны — башня, с которой перекинут на крышу главного здания занавес. Здание украшено простейшим орнаментом. Здесь обращает на себя внимание простота и монументальность форм здания, его пропорций и декоративных украшений.

Этот тип палат очень характерен для новгородского письма.

Ц е л ь. Изучить образец традиционного рисунка палат, их формы, стилевые особенности и прием условной передачи их объема.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Рисунок вкомпоновывается в лист бумаги, намечаются легкими линиями основные части здания, их пропорции. Затем рисуется прямоугольная форма нижнего этажа, боковой нижний прямоугольник, башня и перекидной занавес, потом — крыши нижнего этажа, распашные подкрышные части, внутренний проем, балясины и орнаментальные украшения. Когда все будет поставлено на свое место и правильно нарисовано карандашом, начинается прорисовка черной краской.



Н. М. Зинovieв. Палаты. Изображение в новгородском стиле XV века.
Таблица 8.

При прорисовке кистью особенно обратить внимание на горизонтальные и вертикальные линии, на их ровность, чистоту и на силу остальных линий. Этой же черной краской проплавляются проемы дверей и окна.

Потом линии прорисовываются красной краской согласно образцу. Здесь мы вторично встречаемся с уже известной нам инокопью, которая применена как деталь в проработке крыш, как бы отмечая черепицы. Так же прорабатываются фризové орнаментальные украшения и узоры занавеса, на котором накладывается пробел. (О технике наложения пробелов будет сказано подробно в последующих заданиях.) Здесь же мы встречаемся с еще одним приемом передачи круглых объемов — точками. На балясинах, с правой стороны, делаются точки: от линии контура — крупнее, а ближе к центру — мельче. Благодаря разности силы точек и создается впечатление закругленных форм. Объем всей палаты здесь делается путем проплавки внутренних проемов (входа, окон) и показом профилей одной из ее стен, проемов и окон.

Этот рисунок знакомит с традиционными формами палатной живописи, которые часто применяются в палехской миниатюре.

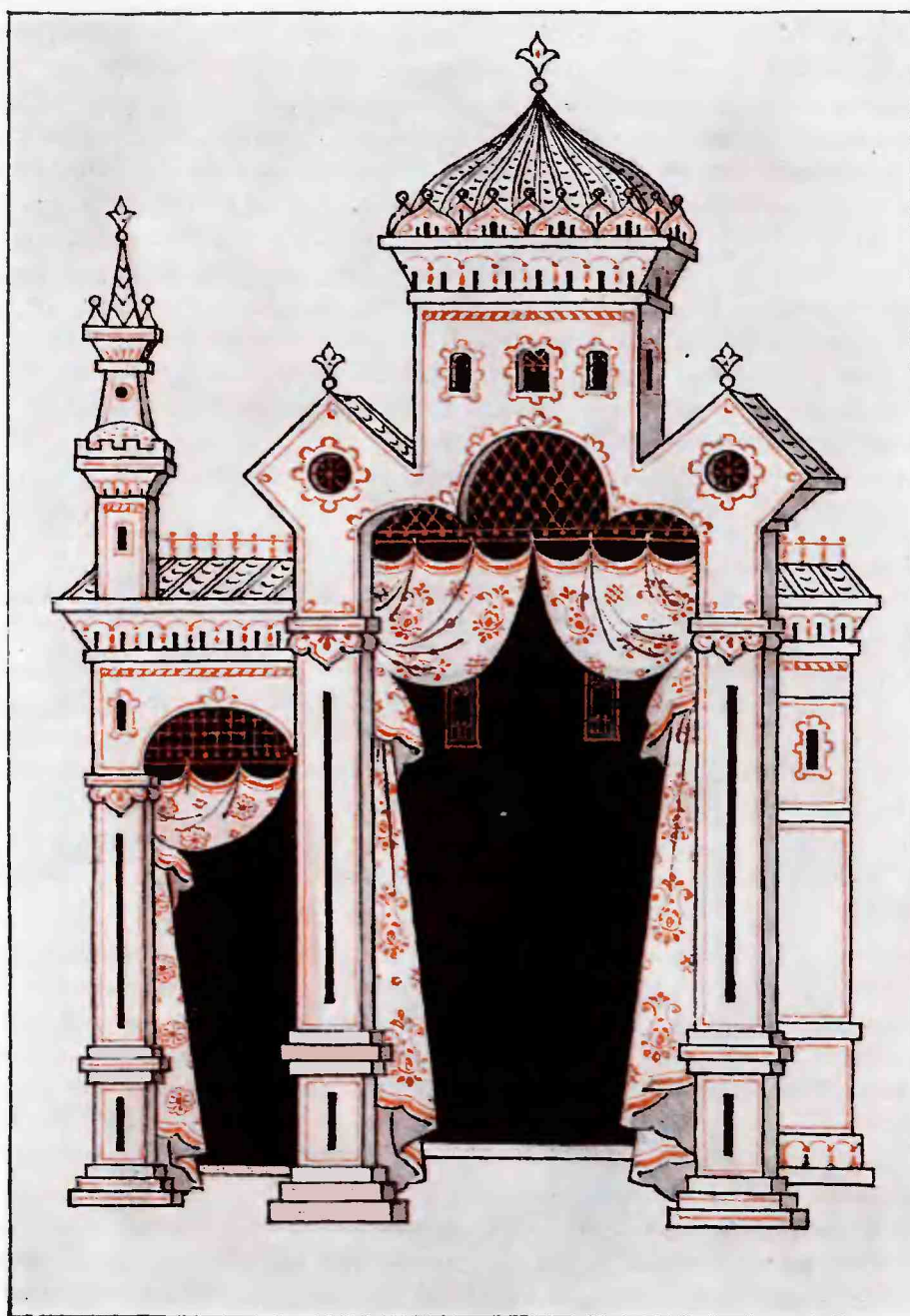
ДЕВЯТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка палат строгановского письма XVII века (см. таблицу 9).

Эти палаты гораздо сложнее предыдущих по всем своим формам. Основной четверик, с островерхим куполом, поддерживается ромбовидными пристройками, которые стоят на колоннах. Такая же колонна поддерживает большую пристройку с башней на левой ее стороне. Внутренние проемы палаты задрапированы занавесами. Все здание богато украшено решетками.

Ц е л ь. Та же, что и в предыдущем задании — освоение традиций палатного письма, но в этом рисунке изучаются особенности «строгановских» палат в сравнении с более ранними, «новгородскими».

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Этот рисунок палат гораздо труднее для выполнения, чем предыдущие образцы. Копирование его требует особого внимания к формам, их пропорциям, а также большого терпения при работе над деталями и орнаментальными украшениями. В первую очередь рисунок красиво размещается на листе бумаги, затем тонкими линиями намечаются основные две колонны, поддерживающие все здание палат, устанавливается их место и размер. На колоннах строится основной четверик и его островерхий купол. Рисуются боковые пристройки. При этом нужно внимательно проверять пропорции отдельных частей. Вспомогательными горизонтальными и вертикальными линиями проверяются центры колонн, их профили и башни. Рисуются окна, занавеси внутри палаты, решетки и орнаментальные украшения. Когда будет нарисовано правильно все, до последней детали, перейти к прорисовке красками согласно образцу.



Н. М. Зиповьев. Палаты. Изображение в строгановском стиле XVII века.
Таблица 9.

Сперва проплавляется черной краской внутренняя часть и окна палаты, затем вертикальные и горизонтальные линии и все остальные. А красной — линии обрамления решеток и орнаментов. Необходимо очень точно соблюдать их правильность, чистоту и силу.

Этот рисунок содержит очень много элементов строгановского палатного письма XVII века, традиции которого так ценны для палехского искусства.

Каждый из элементов должен быть тщательно изучен, для того чтобы впоследствии можно было их свободно варьировать.

ДЕСЯТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка волны (см. таблицу 10).

Этот рисунок построен на основе отдельных элементов изображений воды в новгородских, строгановских и палехских старинных оригиналах. Общая композиция рисунка разработана мастерами Палеха.

Ц е л ь. В рисунке изучается принцип построения волны и ее отдельных частей.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Легкими линиями намечается размер волны, ее форма, общее направление линий, плавные изгибы и завитки гребней. Когда рисунок будет правильно построен, прорисовать его красками. Наружные линии контура в теневых ее частях прорисовываются черной краской, а внутренние линии и завитки гребней — красной. Самое главное в изображении волны — построение завитков. Они снизу оконтуриваются черной краской, а сверху — красной. По центрам их проходят парами по две спиральные линии, и другие линии также строятся попарно. Чтобы придать изображению волны некоторый объем, пространство между парными линиями проплавляется жидкой красной краской, которая к завитку покрывается гуще, а дальше от завитков сходит на нет. Теневые части волны, под всплеском, проплавляются черной краской также в разную силу — тем и достигается впечатление объемности волны. Здесь большую роль играет разность силы линий и их плавность, которые усиливают ощущение объема волны.

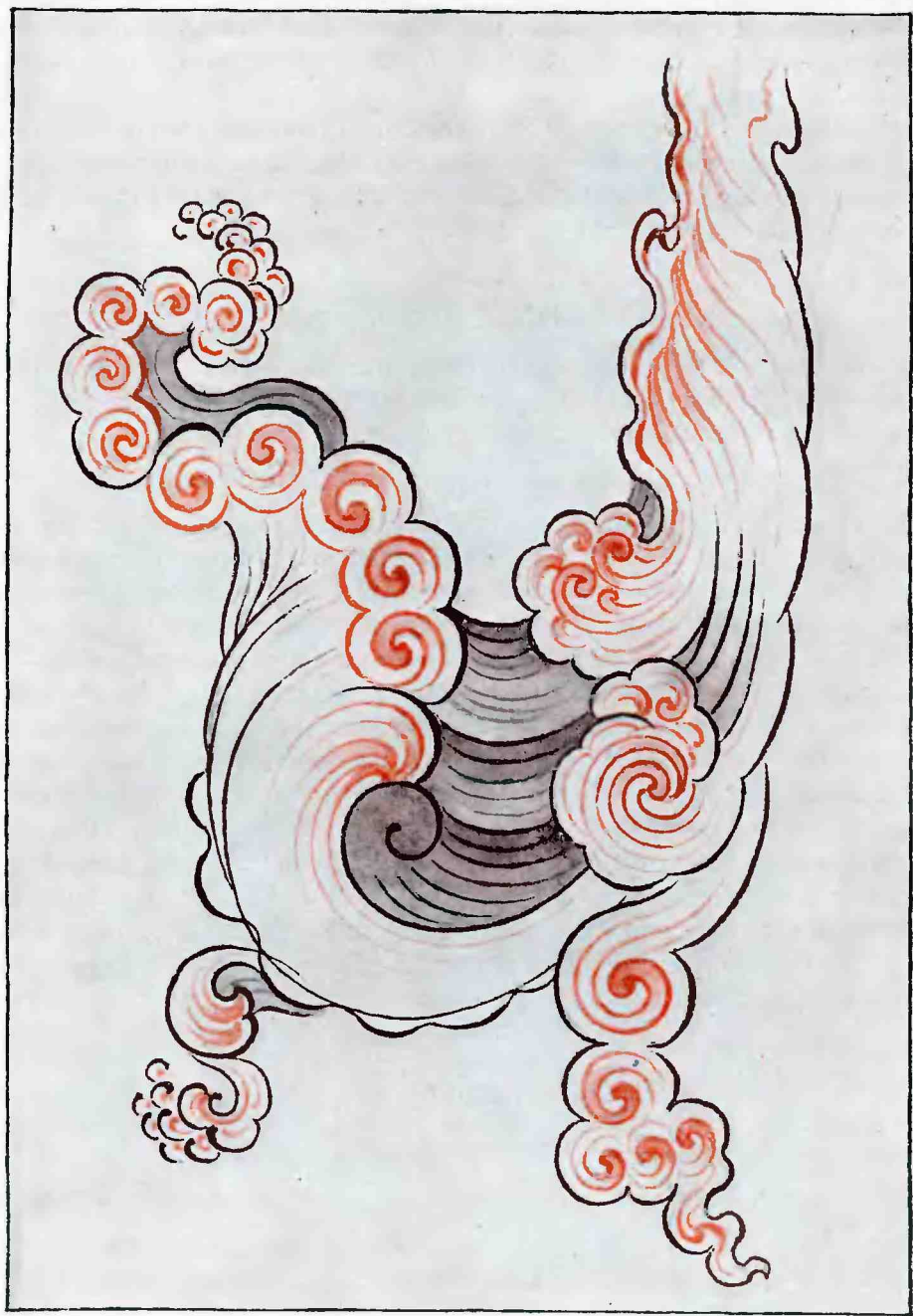
Изучение принципа этого рисунка волны дает возможность правильно его применять и варьировать в письме воды в палехской миниатюре.

ОДИННАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

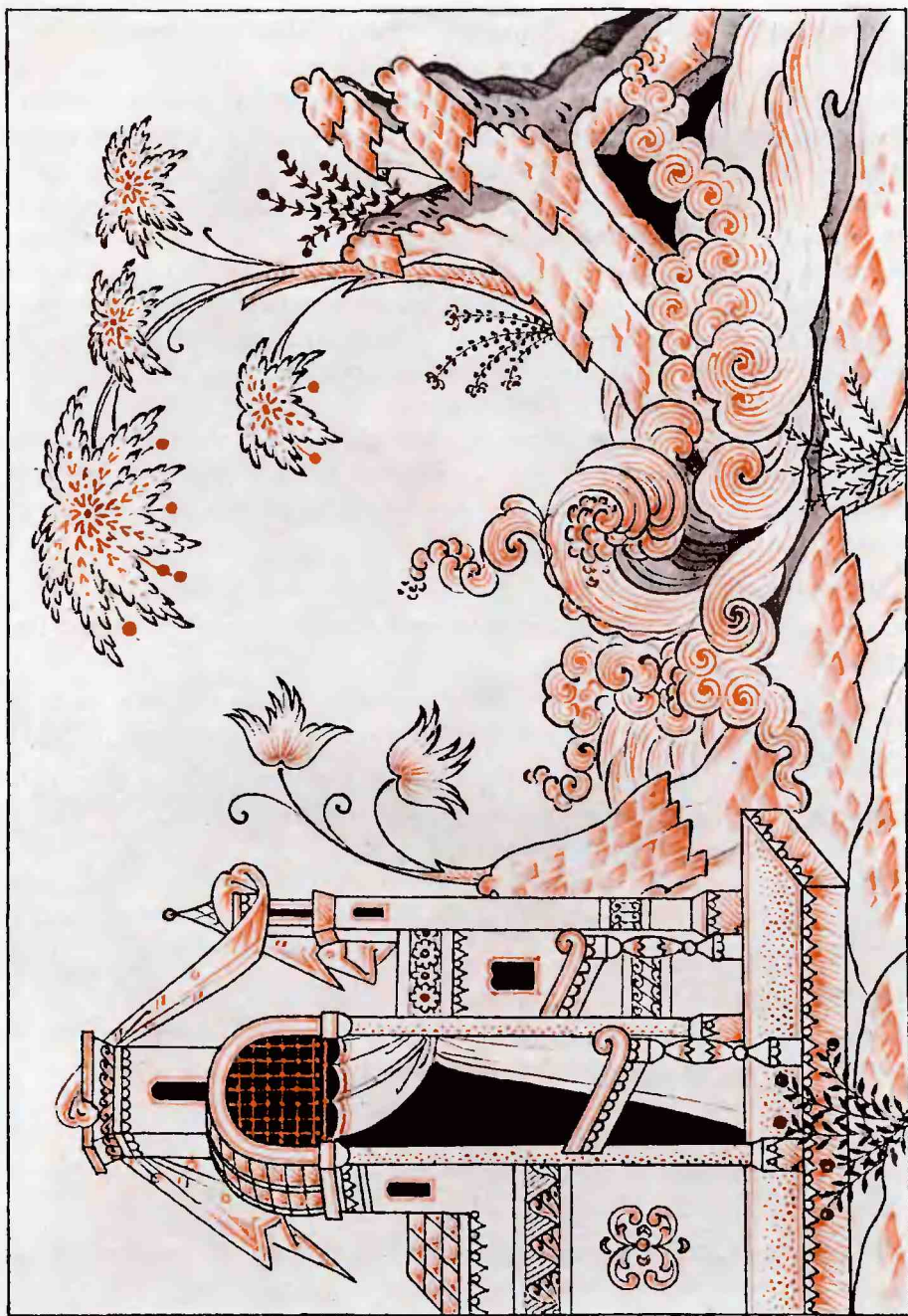
Скопировать образец пейзажа, скомпонованного из традиционных элементов новгородского письма XV века (гор, деревья, воды и палат), которые объединены в общую композицию (см. таблицу 11).

Ц е л ь. Расширить знание более сложных и интересных образцов новгородской живописи XV века.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Та же, что и в предыдущих, лишь от рисунка к рисунку становится сложнее.



И. М. Зиповьев. Волна в стиле палеохской миниатюры. Таблица 10.



И. М. Зинovieв. Пейзаж в новгородском стиле XV века. Таблица 11.

Здесь мы впервые встречаемся с композицией, то есть с объединением в одно целое нескольких элементов, которые в общей сложности образуют пейзаж.

Прежде всего следует определить размер пейзажа, границы его обводятся горизонтальными и вертикальными линиями, в получившемся прямоугольнике и komponуется пейзаж. Легкими линиями наметить палаты, гору, дерево с таким расчетом, чтобы в промежутке между ними изобразить воду. Проверить, не слишком ли загружен фон, достаточно ли осталось пространства внизу. Когда все намечено правильно и все элементы нашли свое место, прорисовать детали: на палатах — колонны, фонарь крыши, верхнюю надстройку, нижнюю часть перекидной занавеси и орнаментальные украшения. Когда все будет подробно выполнено, рисунок прорисовывается красками согласно образцу. Общие контуры — черной краской. Красной — внутренние линии воды, кремешки гор (инокопь), точки на крыше, колоннах, на нижней части здания и на деревьях.

Этим рисунком дается представление о принципах построения композиции, закрепление знания пройденных элементов новгородской живописи, особенно в палатном письме и новом типе дерева. Все это дает богатый материал для творческой работы над палехской миниатюрой.

ДВЕНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка пейзажа из элементов строгановского письма XVII века (см. таблицу 12).

Пейзаж состоит из гор, воды, палат, деревьев, цветов и облаков.

Ц е л ь. Расширить и укрепить знание элементов строгановского письма.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Та же, что и в предыдущем задании. Разница лишь в том, что в рисунке этого пейзажа надо понять разницу форм в элементах новгородского и строгановского писем.

Оба эти пейзажа нужно изучить как можно детальнее. Их разнообразные элементы необходимо хорошо запомнить, чтобы свободно применять впоследствии в самостоятельных работах.

ТРИНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка пейзажа, состоящего из гор, деревьев, воды, палат, освещенных восходящим солнцем (см. таблицу 13).

В пейзаж включены фигуры лошадей. В этой композиции преследуется задача дать образ родной природы, показать ее характерные черты уже в стиле палехской миниатюры с присущими ей декоративностью, тонкой прорисовкой, условностью форм.

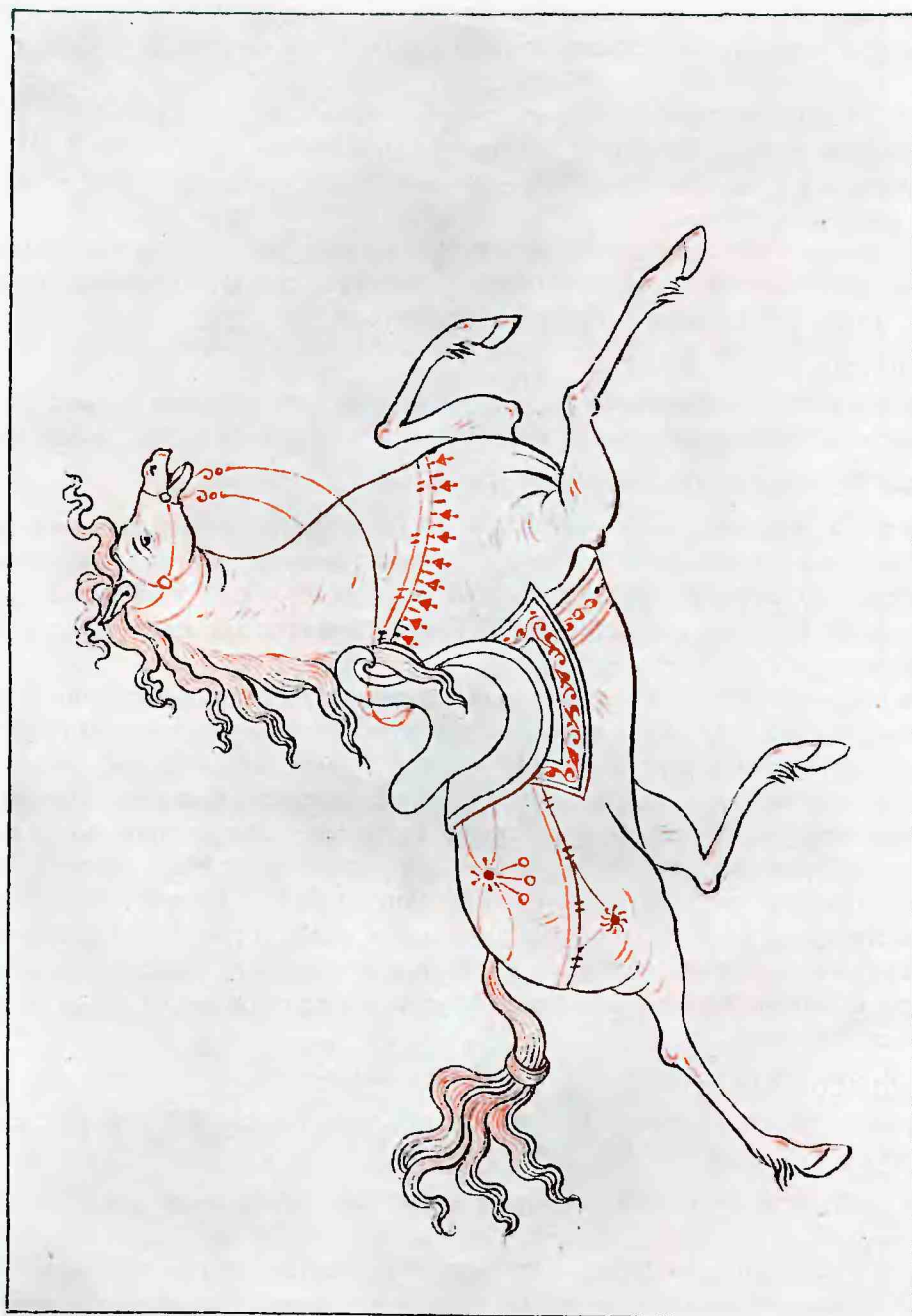
Ц е л ь. Ознакомиться с принципами построения пейзажной композиции и отдельными ее элементами, характерными для миниатюры при разрешении современной темы.



И. М. Зиповьев. Пейзаж в строгановском стиле XVII века. Таблица 12.



П. М. Зноньев. Пейзаж в стиле псковской миниатюры. Таблица 13.



Н. М. Зинovieв. Лошадь. Изображение в новгородском стиле XV века. Таблица 14.

Техника выполнения. Та же, что и в предыдущих заданиях. Но, выполняя этот пейзаж, надо понять, как переработаны в нем традиционные элементы.

Здесь, в центральном и крайнем правом деревьях, а также в рисунке кустарников можно узнать формы, характерные для ярославских фресок XVII века. Горы переданы более реалистически — в свободных формах. А сосны и ели с их хвоей решены условно.

Этот рисунок выполняется без вспомогательных линий, а по чувству, на глаз. Первопланые элементы прорисовываются краской сильно, на втором плане — слабее, чтобы между ними чувствовался воздух.

ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка лошади в стиле палехской миниатюры, выполненной на основе традиционных прорисей новгородского письма XV века (см. таблицу 14).

Цель. Изучение изображения лошади, ее форм и движения.

Техника выполнения. Здесь мы встречаемся второй раз с изображением животного в сложном движении. Поэтому нужно особенно сосредоточить внимание на построении формы в рисунке лошади, ее общих пропорций, соотношения частей ее тела и их движения. Все это намечается легкими линиями на листе бумаги.

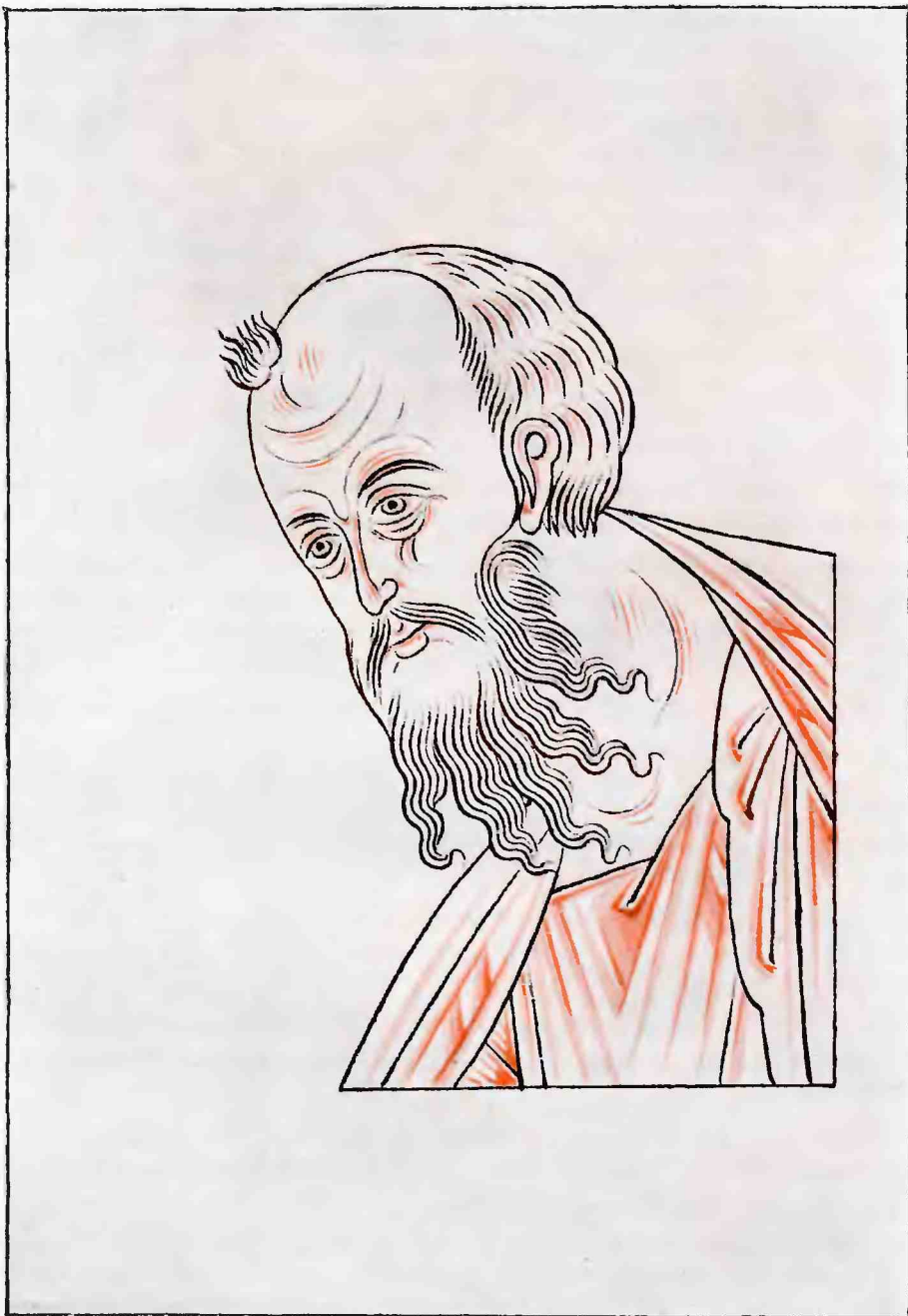
При наброске следует проверять вспомогательными горизонтальными и вертикальными линиями, на какой высоте или вертикали находится та или иная часть тела лошади, насколько развешаются ее грива и хвост, какую форму имеет седло и какое оно занимает место. Когда рисунок в общих чертах будет построен, можно перейти к деталям. На голове прорисовать глаза, рот, ноздри, уши, потом гриву, хвост (разобрать их волосы), мускулы туловища, на ногах — копыта. Затем прорисовывается красками в два цвета. Черной краской контуры, а красной — оживки мускулов на теле, сбруйные украшения, грива и хвост. Следует обратить внимание на силу живых линий, их плавность и движение, особенно линий волос на гриве и хвосте. Условный объем изображения лошади дается исключительно разной силой линий.

ПЯТНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать рисунок головы апостола новгородского письма XV века (см. таблицу 15).

Цель. Изучить традиционные черты и стилевые особенности рисунка головы старика.

Особенности этого рисунка — четкость и простота контура монументального силуэта головы, строгость выражения, условность линий лица и волос, цветовых движков, которые придают ощущение объема изображению.



Н. М. Зинovieв. Голова апостола в новгородском стиле XV века.
Таблица 15.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Первоочередная задача, как всегда, красиво разместить рисунок на листе бумаги, наметить его тонкими легкими линиями, начиная с общей формы головы и плеч. Затем в общей форме головы найти при помощи вспомогательных линий направление носа, глаз, губ, найти место уха, определить общую форму волос на голове, бороды и усов. Затем рисовать глаза, ухо, нос, пряди волос, на лице — движки, которые определяют морщины, характер. Потом перейти к одежде на плечах.

Когда будет поставлено все на свое место, прорисовать красками согласно образцу. Этим рисунком приобретаются знания традиционных особенностей изображения головы, характерных для древнерусской живописи XV века. Их необходимо знать как первоисточник и основу для письма голов в палехской миниатюре.

ШЕСТНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать рисунок головы русской царевны, выполненный на основе традиций древнерусской живописи мастерами Палеха (см. таблицу 16).

По стилизованным особенностям этот образец очень близок к оригиналам XVII века. Здесь изображение человека менее условно, чем в рисунках XV века, характерна тонкая, изящная проработка деталей головы и богатое орнаментальное украшение одежды.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Та же, что и в предыдущих заданиях, и в приемах, и в их последовательности.

СЕМНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать рисунок фигуры воина Никиты новгородского письма XV века (см. таблицу 17).

Ц е л ь. Изучить характерный рисунок мужской фигуры.

Для фигуры человека в изображении XV века характерны удлиненность пропорций и их стройность, монументальность и простота контуров силуэта, простая графическая роспись одежд прямыми линиями, приближающимися к параллельным, и прямолинейный пробел. Строгость выражения лица, передаваемая световыми движками. На латах применяется инокопъ.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Сперва, как и всегда, рисунок красиво разместить на листе бумаги. По центру листа проводится вспомогательная вертикальная линия, на этой линии отмечается высота фигуры, затем эта высота делится на высоту головы. В этой фигуре высота головы содержится девять раз. Деления отмечаются точками, которые при построении фигуры дают ориентир. Легкими линиями намечается общий силуэт фигуры, ее отдельные части и их пропорции. Все время следует проверять, на каком делении находятся плечи, локти, кисти



Н. М. Зинovieв. Голова цареvны в стиле палеxской миниатюры.
Таблица 16.



Н. М. Зинovieв. Фигура воина Никиты в новгородском стиле XV века.
Таблица 17.



Н. М. Зинovieв. Фигура Иоанна Предтечи в строгановском стиле XVII века.
Таблица 18.

рук, бедра, колени и ступни, а также украшения, латы, препоясье, рубашка, сапоги и плащ. Ширина фигуры и размер щита определяются по чувству, на глаз. Потом прорисовываются детали головы, рук, складки одежды, украшение щита и латы.

Затем рисунок прорисовывается красками согласно образцу. Здесь мы встречаемся с инокопью и первой формой пробелов. Пробела помещаются на выпуклых местах одежд: плечах, груди, руках, животе и коленях. Пробел накладывается в три тона краски: первый тон, очень слабый, положить широко, второй несколько сильнее и уже первого, а третий — в одну линию (оживка). Наложением пробела достигается впечатление объема фигуры. Рисунок фигуры новгородского письма XV века и его стилевые особенности необходимо изучить и использовать как первоисточник и основу в композиции палехской миниатюры.

ВОСЕМНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать рисунок фигуры Иоанна Предтечи строгановского письма XVII века (см. таблицу 18).

Ц е л ь. Изучить рисунок фигур строгановского письма и их стилевые особенности.

Здесь пропорции фигуры несколько удлиненные, все формы изящны и тонки, контур силуэта сложен. Характерна мелкая роспись складок одежды, пробел «в перо», мягкая опись головы, тонкая прорисовка волос. Крылья расписывались под натуральные перья.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Та же, что и в предыдущем задании. Но здесь есть новая форма пробела — пробел «в перо». Он значительно отличается от других видов пробелов. Крылья трактованы близко к крыльям птиц, но не лишены условности. Эту форму пробела палешане часто применяют в своих произведениях, и ею необходимо хорошо овладеть.

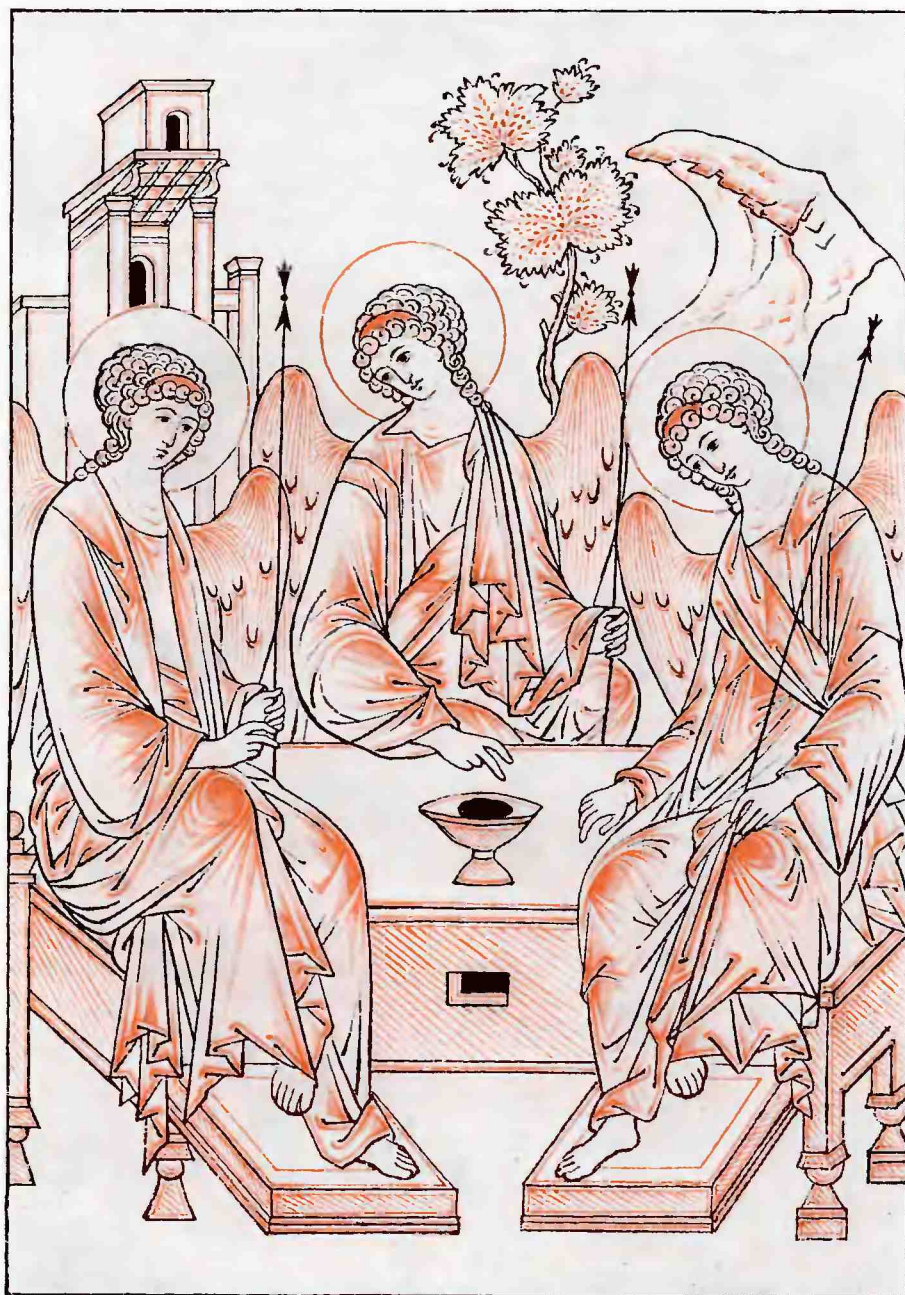
ДЕВЯТНАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать композицию «Троицы» Андрея Рублева (XV век) в прориси (см. таблицу 19).

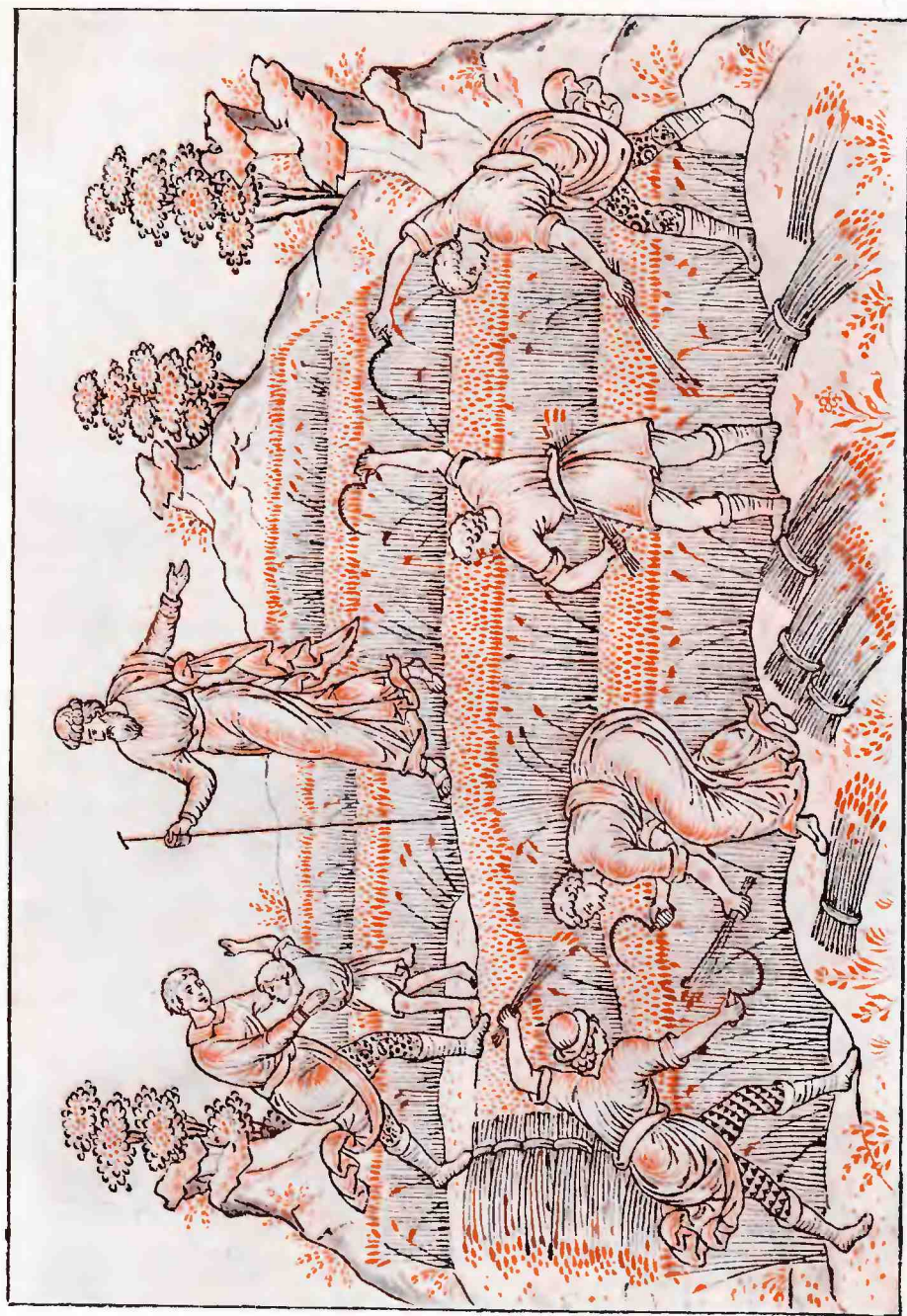
Это гениальное произведение поражает высокой одухотворенностью. Художник добивается этого особой гармоничностью композиции. Здесь характерны плавный ритм силуэтов и росписи складок одежды, пробелов с резкой оживкой. А в лицах — соединение строгости с мягкой задумчивостью.

Ц е л ь. Тщательно изучить гениальное творение Рублева, его композицию, содержание, движение, принципы применения традиционных приемов.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Рисунок композиции начинается с размещения его на листе бумаги, находится место для фигур, для палатки, дерева и горы.



Н. М. Зинovieв. Троица. С иконы Андрея Рублева. Таблица 19.



И. М. Зинovieв. Жизнь. С ярославской фрески XVII века. Таблица 20.

затем по центру фигур проводятся ориентировочные вертикальные линии, на этих линиях отмечается циркулем, сколько голов помещается по длине каждой фигуры, на каждом делении ставятся точки. Начинается рисунок с общего силуэта фигур, их пропорций и деталей, причем все время ориентируются по делениям фигур, которые помогают правильней построить рисунок. Остальное все рисуется уже на глаз, по чувству. Нужно обратить особое внимание на характер лиц, складок и пробелов одежд. Здесь мы встречаемся с рисунком крыльев, подножий, сидений и особой формой наложения на них инокопи. Рисунок после выполнения карандашом прорисовывается красками согласно образцу. Следует с особым вниманием изучить процесс наложения пробелов краской в три цвета. Первый цвет очень слабый, второй несколько сильнее и третий — сильная оживка. Красоту силуэта, лирическое выражение лиц, тонкость росписи, изысканную форму пробелов, процесс наложения их — все это надо запомнить как традиционную основу из основ палехского искусства.

ДВАДЦАТОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец рисунка бытовой композиции «Житво» ярославских писем XVII века (см. таблицу 20).

Композиции ярославского письма XVII века имеют ряд особенностей. Бытовые сюжеты повествовательного характера, образы живых людей, их движение и взаимодействие, введение новых элементов природы и архитектуры, близких к живой натуре, — таковы ее отличительные черты.

При создании композиции бытового характера мастера Ярославля хранили традиции живописи предыдущих столетий и развивали их в новых сюжетах и новых формах элементов природы и архитектуры.

Ц е л ь. Изучить особенности рисунка в композиции ярославских писем XVII века, ритм ее построения, повествовательный характер, движение фигур, их взаимодействие, технику росписи пробелов, орнаментики. Особенности пейзажа — полей и архитектуры.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Эта копия строится без вертикальных вспомогательных линий, имея в виду уже приобретенные навыки во многих предыдущих рисунках. Сначала легкими линиями намечаются места каждой фигуры, их пропорции, место ржаного поля, палаты, деревьев и других элементов композиции. Все это уравнивается, прорисовываются детали. Красками рисунок обрисовывается согласно образцу.

При прорисовке красками необходимо обратить внимание на формы фигур, их построение и движение. Здесь вся роспись и пробел накладываются согласно форме тела человека, его мускулатуры и движений. Это надо внимательно изучить и запомнить. Традиции ярославской живописи очень близки искусству Палеха.

(Один из основателей искусства современного Палеха И. И. Голиков очень многое воспринял и переработал из традиций ярославских фресок в своих начальных работах; варьировали их в своих произведениях и другие мастера Палеха.)

ДВАДЦАТЬ ПЕРВОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать рисунок композиции миниатюры «Иван-царевич и Елена Прекрасная на сером волке» И. П. Вакурова (см. таблицу 21).

Оригинал выполнен на основе традиционных прорисей древнерусской живописи. Композиция состоит из мужской и женской фигур верхом на волке между деревьями.

Ц е л ь. Изучить рисунок композиции палехской миниатюры в ее традиционных особенностях. Первая особенность — тонкая прорись рисунка в два цвета, вторая — декоративное размещение всех элементов композиции на плоскости и третья — передача условного объема путем наложения пробелов. Это основные черты традиционной палехской композиции.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Согласно образцу вычертить в размере прямоугольник для рисунка. Затем в намеченном размере определяются места для человеческих фигур, фигуры волка и цветов. Рисунок делается без вспомогательных линий, учитывая уже приобретенные знания и навыки. На определенных местах общими легкими линиями намечаются фигуры, волк и цветы в их формах и пропорциях.

Когда будут распределены все элементы композиции, выверены их соотношения и пропорции, прорисовать точно их контуры и детали. После этого карандашный рисунок прорисовывается черной краской — контуры, головы и складки одежд, а для выражения объема киноварью, в два тона, накладываются пробела на одеждах, орнамент, движки на головах, инокошь на цветах и шерсть на волке.

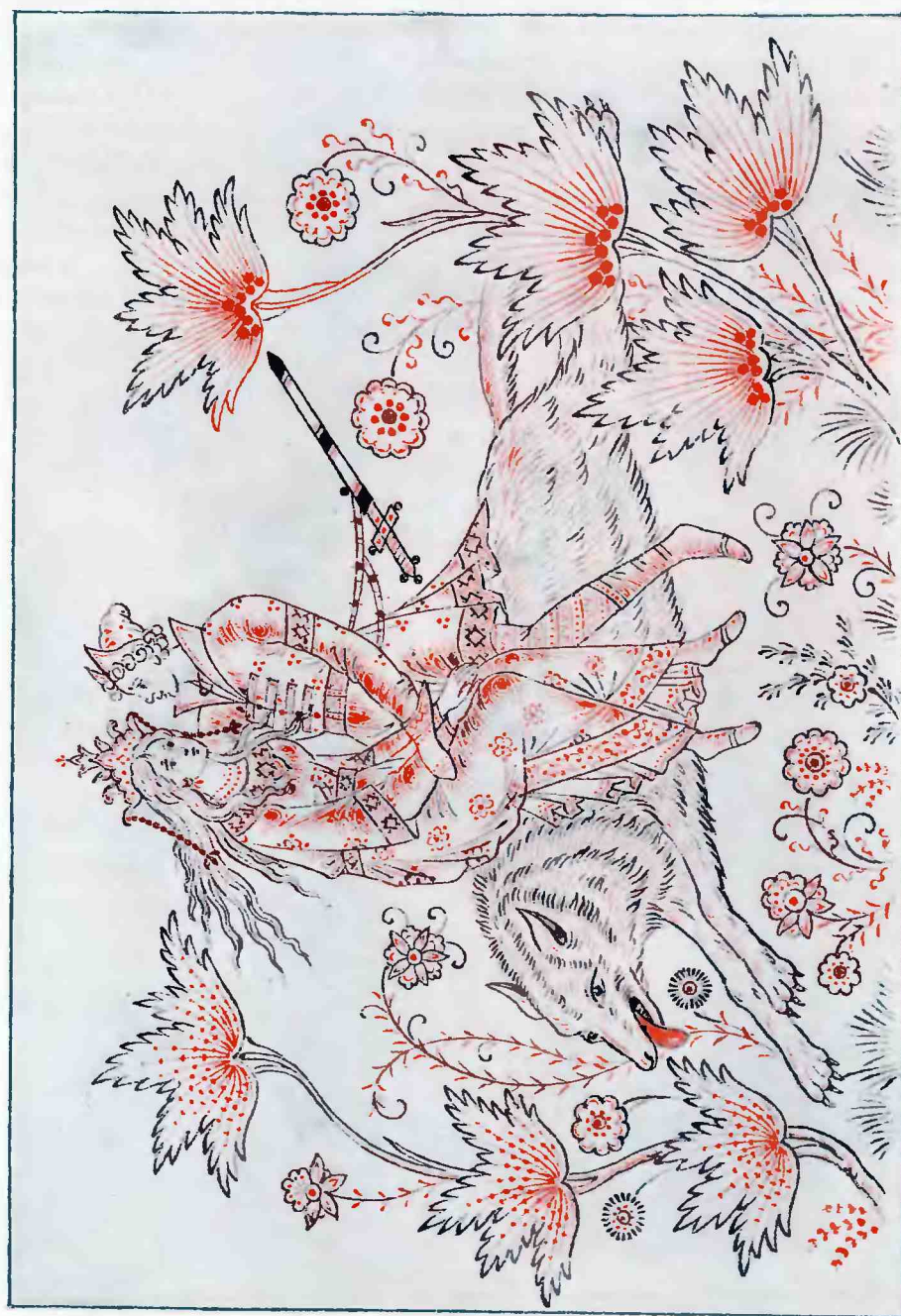
При выполнении этого задания обратить внимание на тонкость рисунка, присущую палехской миниатюре.

ДВАДЦАТЬ ВТОРОЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать рисунок композиции миниатюры «Тройка» И. И. Голикова (см. таблицу 22).

Эта композиция создана на основе традиционных, старинных прорисей. Здесь изображена тройка, запряженная в нарядную кибитку, накрытую развевающимся пологом. В кибитке — две женщины и ямщик. Тройка мчится сквозь метель.

Ц е л ь. Изучить построение этой динамичной композиции, сосредоточить внимание на стремительном движении вихрей метели, лошадей, ямщика. Углубить навыки в рисунке живых линий, еще усиливающих движение и создающих впечатление объема всех элементов композиции.



И. М. Зночев. Иван-царевич и Елена Прекрасная на сером волке. С палехской миниатюры И. П. Вакурова.
Таблица 21.



Н. М. Зинovieв. Тройка. С палехской миниатюры Н. Н. Голикова. Таблица 22.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. Та же, что и в предыдущих заданиях, но построение композиции гораздо сложнее. Традиции ярославских писем здесь используются в изображении снежной пурги, в наложении пробелов на фигурах и полог, а также в росписи грив лошадей. Но эти традиционные приемы в «Тройке» так переработаны, что их можно здесь назвать уже новыми элементами палехской миниатюры. Их нужно понять и запомнить.

Этой копией завершается цикл изучения техники рисунка традиционных элементов древнерусской живописи и палехской миниатюры.

Данный комплекс образцов — обязательный минимум для учащихся. Он дает значительный объем знаний и навыков, которые необходимы для успешного продолжения изучения первоисточников палехского искусства в целом.

Десятая беседа

КАК ОСВОИТЬ ТЕХНИКУ ПИСЬМА ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ПАЛЕХСКОЙ МИНИАТЮРЫ

После освоения комплекса рисунков учащиеся переходят к изучению традиционных приемов письма на образцах, выполненных художниками старейшего поколения палехских миниатюристов.

Эти образцы содержат отдельные элементы (деревья, горы, палаты, головы и фигуры человека, изображения животных) писем XV — XVII веков.

Палехская миниатюра впитала в себя эти традиции, возникла на их основе, поэтому изучение в первую очередь ее первоисточников является необходимым и закономерным.

Существует и такое мнение, что палехскому искусству не следует обучать на этих первоисточниках, а лишь на том, на чем кончили старые мастера Палеха. Это представляется глубокой ошибкой.

Традиции древнерусской живописи — азбука для палешан, и, если бы наши старейшие мастера не знали в совершенстве все старинные традиционные приемы, они не смогли бы создать новое искусство советского Палеха.

В отобранных для обучения традиционных образцах техника может быть изучена детально, со всеми приемами и в должной их последовательности. Это очень важно, так как техника палехской миниатюры в основном та же, но не в таком канонически чистом виде, как в старинных оригиналах.

Палешане, создавая свою современную миниатюру, опирались на традиции иконописи, но перерабатывали их, подчиняя новым задачам и новым формам.

Благодаря этим переработкам техника миниатюры трудна для изучения, а последовательность применения приемов не всегда можно выявить с ясностью.

Кроме того, нужно знать стилевые особенности живописи XV и XVII веков для того, чтобы идти по пути развития этих особенностей согласно своим индивидуальным способностям и склонностям.

Техника палехской миниатюры довольно сложна. Необходимо не только овладеть традиционными приемами, но и точно соблюдать последовательность их применения, стараясь как можно лучше и правильней выполнить каждый из этапов работы.

Например, если композиция не связалась органически с формой пластины или ларца, нельзя переходить к ее разработке, нужно обязательно добиться этой связи. В дальнейшем уже ничем не исправить этой кардинальной ошибки.

Если не выполнить тщательно подготовку белилами — живопись не будет иметь настоящего цвета, получится серой, невыразительной.

Если при роскрыше не будет соблюдена прозрачность плави — живопись не свяжется с черным фоном, будет выглядеть грубой цветной накладкой.

Слишком сложные теневые и световые приплавки лишат живопись декоративности. При небрежной росписи золотом и алюминием можно исказить не только контуры, но и формы изображений. Если положить слишком много золота — поблекнут краски, если же недостаточно — объем не будет выявлен, работа останется как бы незавершенной.

Так небрежное выполнение одного из этапов ведет за собой неудачу в последующем. Поэтому весь процесс работы должен быть тщательно изучен в его традиционной последовательности.

Учиться искусству палехской миниатюры надо начинать именно с элементов старинной русской живописи, не с самих икон, а с образцов, отобранных и исполненных мастерами Палеха, которые должны быть просты, понятны для учащихся, доступны для творческой переработки в палехской миниатюре.

Учащиеся должны запомнить технику живописи и ее последовательный процесс именно на древних образцах и применять их в последующих копиях и самостоятельных композициях на протяжении всего процесса изучения.

В этой и в одиннадцатой беседах последовательно изложен минимально необходимый для учащихся комплекс копийных работ в цвете.

Задания расположены по возрастающей сложности. Процесс копирования в каждом случае детально описывается, так же как и сами традиционные приемы с различными способами их применения.

Но следует принять во внимание, что, описывая роскрышь, не все можно точно выразить словами.

При составлении тонов очень многое зависит от густоты красок и от пропорции в каждом тоне.

Здесь даются лишь общие определения тонов, а разницу между ними и пропорции красок в них учащийся должен сам почувствовать и, практически экспериментируя, добиваться в своей копии точной передачи всех тонов оригинала.

ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЕ ЗАДАНИЕ

Скопировать образец дерева новгородского письма XV века (см. таблицу 23). Копия выполняется в цвете на белой пластине папье-маше яичной темперой, с применением твореного золота.

Ц е л ь. Освоить традиционные приемы новгородского письма XV века при изображении дерева в цвете.

Т е х н и к а в ы п о л н е н и я. С оригинала рисуется карандашом на писчей бумаге точный рисунок. Затем рисунок с обратной стороны припоришывается су-