

Н. М. Зиновьев

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ
ТРАДИЦИИ
ИСКУССТВА ПАЛЕХА

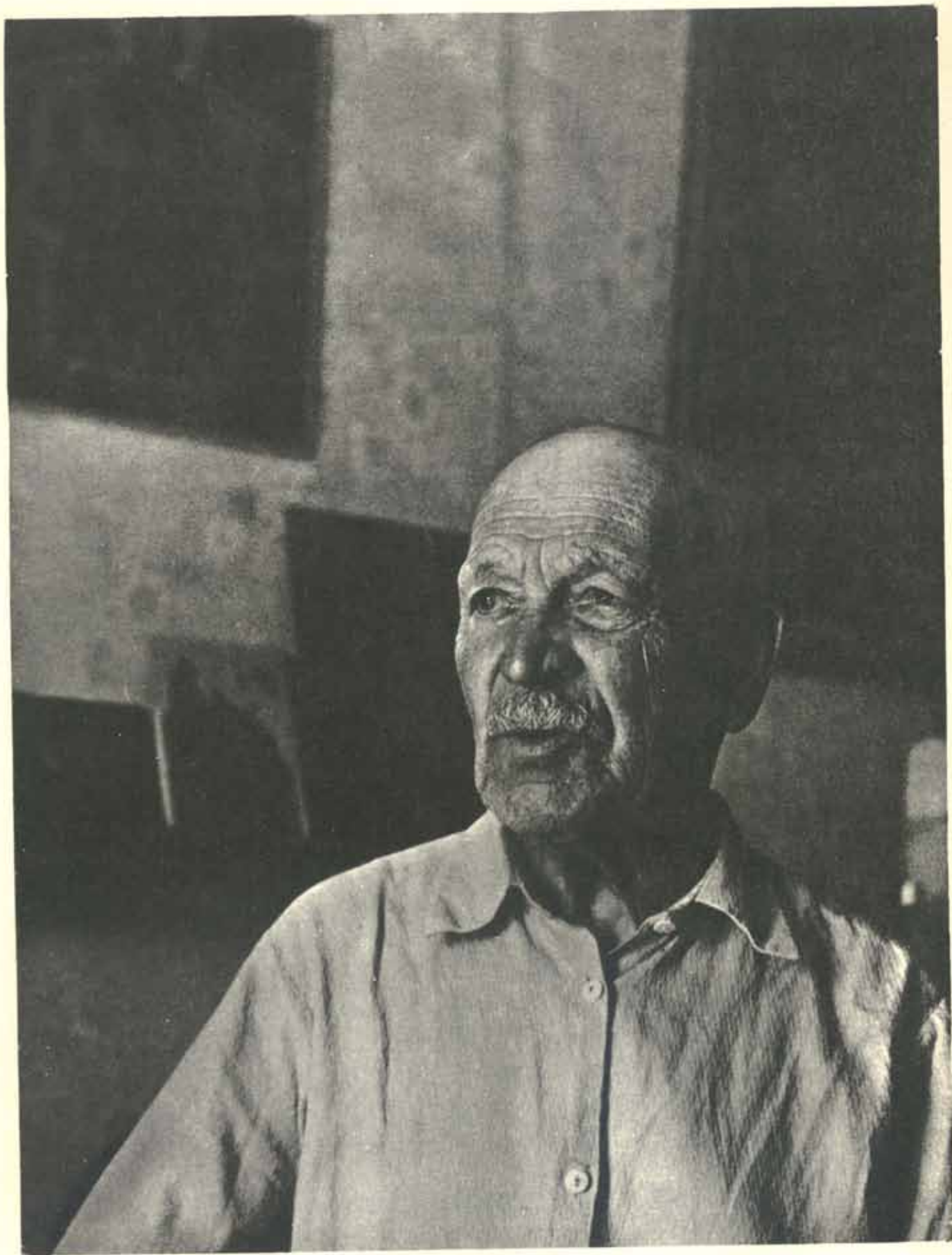


Н. М. Зиновьев

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
ИСКУССТВА ПАЛЕХА



ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1981



Старейший художник-палешанин, Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Николай Михайлович Зиновьев принадлежит к поколению мастеров — основоположников искусства Советского Палеха.

Своим глубоким знанием древнерусской живописи, активным участием в создании нового искусства, широтой деятельности он неразрывно связан с теми мастерами, творческие достижения которых определили дальнейшее развитие искусства палехской лаковой миниатюры.

Кроме лаковой миниатюры, в которой Н. М. Зиновьев создал большое количество замечательных произведений, ставших значительным вкладом в палехское искусство, он принимал самое активное участие в творческих поисках палешан в монументальной живописи, в росписи фарфора, в работе по реставрации памятников древнерусской живописи.

Свои знания, богатый творческий опыт Н. М. Зиновьев передавал молодому поколению художников. Для Палехского художественного училища им. М. Горького, где он преподавал сорок лет, Зиновьев разработал программу и методику преподавания техники палехской миниатюры, по которым осуществляется обучение молодых художников.

Заботой о сохранении традиций искусства Палеха, о современном его состоянии и его будущем обусловлено появление книги Н. М. Зиновьева «Искусство Палеха», дважды выходящей в издательстве «Художник РСФСР». Подробно рассказывая о стилевых особенностях и технике палехского искусства, методике его преподавания, о творчестве его выдающихся мастеров, эта книга стала ценным и незаменимым пособием для молодых художников.

Этой же цели служит и настоящая книга-альбом «Стилистические традиции искусства Палеха». Здесь автор, анализируя отдельные изобразительные элементы, показывал стилевые особенности древнерусской живописи и их творческое использование и развитие в искусстве палехской лаковой миниатюры.

Н. М. Зиновьев выполнил специально для этой книги 104 рисунка. Каждый из которых сопровождается аннотацией с детальным разбором характерных изобразительно-пластических особенностей иконописного изображения в построении целых композиций или их фрагментов. Выстроенные по каждому разделу в хронологической последовательности, они дают яркое представление о развитии традиций древнерусского искусства в творчестве мастеров — основоположников искусства Советского Палеха.

Задача, поставленная Н. М. Зиновьевым в этой книге, очень актуальна для современного Палеха. Ведь именно тонкое понимание древнерусской живописной культуры во всем многообразии ее школ и стилей, умение практически применять свои знания, именно это в сочетании с творческой индивидуальностью каждого определило своеобразие и неповторимость манеры старых мастеров.

Молодым палешанам эта книга поможет органично воспринять художественную систему, определяющую уникальность и эстетическую ценность искусства Палеха. В этом смысле трудно переоценить ее значение для настоящего и будущих поколений палехских художников.

Кроме этого, раскрывая стилистическую сущность и технику древнерусского искусства, автор как художник показывает красоту его памятников, помогает еще раз понять его непреходящую ценность.

Эта книга Н. М. Зиновьева будет интересна для всех, кому дорого наше художественное наследие.

*Б. Ермолаев,
художник Палеха, народный художник
РСФСР, лауреат премии Ленинского
комсомола*

ВВЕДЕНИЕ

Этот альбом необычен и по содержанию, и по истории возникновения. Можно сказать, что он не имеет аналогий. В нем, может быть, впервые собраны и представлены в рисунках отдельные элементы древнерусской живописи, из которых многие до сих пор не привлекали к себе особо пристального внимания исследователей, но тем не менее играли большую роль в художественно-исторической характеристике русской иконописи.

Автор этого альбома — Николай Михайлович Зиновьев, Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, старейший из художников-палешан, один из основоположников своеобразного и тонкого искусства лаковой миниатюры Советского Палеха, уже давно и заслуженно получившего всемирное признание. Это искусство, рожденное Октябрем, вобрало в себя как основу принципы древнерусской живописи и народного творчества. Сейчас изысканная по красоте палехская лаковая миниатюра является неотъемлемой частью советского декоративно-прикладного искусства в целом. Она несет в себе наряду с развитием древних традиций поэтическое видение мира, свойственное русским народным сказкам и песням.

Рождение этого искусства в Палехе не случайно. Оно явилось закономерным результатом развития многовековых традиций древнерусской живописи в новых исторических условиях, указавших новые цели палехским мастерам, вдохнув в их искусство новую жизнь.

Альбом Зиновьева показывает, что нужно особо беречь и развивать в палехской миниатюре, которая, унаследовав мастерство целых поколений иконописцев, обогатилась современным содержанием и, решая задачи нашего советского декоративно-прикладного искусства, стала неотъемлемой его областью, светлой и радостной, сохраняя в себе чисто русские черты. Старый палехский опыт богат и многообразен. Правда, Палех только в XVII веке получил известность как один из признанных центров иконописания, но можно предполагать, что он вошел в круг самобытных «гнезд» иконописи Владимиро-Суздальской земли значительно раньше, и издавна там изучались и сохранялись высокие традиции древнерусского искусства. Об этом свидетельствует наличие в палехском Крестовоздвиженском храме (ныне Государственный музей палехского искусства) многих первоклассных древних икон различных стилей и школ, особенно ранних новгородских и более поздних московских. Это, видимо, объясняется тем, что несмотря на удаленность Палеха от больших дорог, он не жил замкнуто.

Неоднократно палехские иконописцы вызывались в царские мастерские в Москву и в другие города для выполнения заказов, подчас жили в отлучке подолгу, имея возможность ознакомиться с живописью различных школ, привезти ее образцы домой, изучить их и использовать в своем творчестве. Поэтому Палех не был изолирован от общей линии развития древнерусской живописи. И характерно, что в XVIII—XIX веках палехские художники неоднократно выполняли заказы на иконы в «новгородском стиле» или в характере московской «фрязи». Палешане преломляли особенности этих стилей по-своему, но все же сохраняли их основные черты. Самостоятельный палехский стиль в иконописании сформировался только в середине XVIII века. Он вобрал в себя и развил основные принципы и элементы новгородской, строгановской школ и живописи Поволжья второй половины XVII века, характерной своей свободной жизненностью наперекор существующим канонам. Но в этой области русское иконописание вообще отличалось рядом особенностей.

Несмотря на узаконенную церковью необходимость соблюдения строгого, издревле установленного канона и, казалось бы, незыблемых правил для изображения каждого

элемента иконы, вместе с тем они изменялись в зависимости и от места, где писалась икона, и от времени ее возникновения. Изменялась манера изображения лиц и фигур, пейзажа и его деталей, — морские волны, деревья, растения, горы со временем получают разнообразнейшие интерпретации, так же как дома (палаты), корабли, повозки и многое другое, что мы находим в иконах. Иконы сообщают сведения и о бытовых деталях.

Мебель и другие предметы обстановки, одежда персонажей, ее украшения, оружие и воинское снаряжение, упряжь лошадей также нашли свое место в иконах.

Все это изучалось палехскими иконописцами и с большим отбором и творческими изменениями использовалось в палехской миниатюрной живописи, где оно зазвучало тоже по-новому — как былинное и сказочное.

Порой икона рассказывала целые повести о жизни и чудесах того или иного святого, воплощая в лицах и подобающей обстановке легенды о нем. Это так называемые житийные иконы, где средник с изображением святого окружался рамой, состоящей из серии мелких композиций, получивших название клейм. Клейма — миниатюрные картины, в которых дополнялся основной сюжет средника, велось подробное повествование.

Изображения в клеймах обычно многофигурные с развернутым действием. Среди них встречаются и очень динамичные композиции. В них большую роль играют элементы природы и архитектуры, представленные в соответствии с более ранними традициями, но по-новому скомпонованные.

Иногда клейма заключались в прямоугольные рамки, а порой и свободно располагались вокруг средника как отдельные, но ничем не ограниченные композиции. Такие повествовательные иконы назывались житийными. Они реже встречались в XIV—XV веках, но получили большое распространение с XVI века, особенно в строгановских иконах.

Строгановы, богатые купцы и промышленники, из поколения в поколение собирали иконы и заказывали их согласно своим вкусам.

К концу XVI — началу XVII века в Сольвычегодске, где была основная резиденция, они организовали свои иконописные мастерские, там работали по их отбору первоклассные художники.

Вместе с тем установившееся название «строгановские письма» можно считать условным, так как многие из строгановских икон выполнялись и в Москве в царских мастерских по заказам тех же Строгановых. Но поскольку они составляют стилистически единую группу — и московские заказные, и те, что выполнялись непосредственно в строгановских мастерских, в Сольвычегодске, — они справедливо объединяются общим названием. Этот стиль в целом определяется миниатюрной тонкостью письма, тщательной проработкой деталей. Сами иконы чаще невелики по размерам, для них характерен яркий цвет, обилие золота. В целом такая икона воспринимается как драгоценное изделие прикладного искусства. Это изощренные произведения, не имеющие ничего общего с массовой иконой того же времени. Они предназначались для избранных. Но и в это изысканное искусство проникали, воплощаясь в нем, впечатления о жизненных явлениях, трактованные в духе и характере народных сказок. Здесь ярко проявилась тесная связь самих художественных образов, особенно в житийных иконах, с поэтическим былинным сюжетом. Эти сюжетные иконы представляли собой живописные повествования, неторопливые и подробные, где каждая деталь играла свою роль и была тесно связана с основным содержанием. Черты строгановских икон нашли свое яркое выражение в творчестве наших современников — художников Палеха.

Уже в XVII веке сказывалось постепенное развитие декоративно-орнаментального характера самой живописи как в принципах композиции, так и в цветовых решениях.

Строгановские иконы с их богатой, тонкой ювелирностью письма, с точно рассчитанной сложной композицией, расположенной на плоскости определенного масштаба, уже свидетельствовали о подходе к иконе как к произведению декоративно-прикладного

искусства. Поэтически повествовательный и декоративный характер, а также изысканная миниатюрность письма строгановских икон стали одной из основных черт Палеха, но вместе с тем его обогащали и иные влияния.

Наряду со строгановскими иконами уже в XVII веке возникли и получили свое дальнейшее развитие своеобразные очаги народного стиля — в религиозной фресковой живописи и в многофигурной иконописи Ярославля, Ростова Великого и Костромы. В них жизненные элементы особенно значительны и ярки. Достаточно, например, вспомнить «Жатву» во фресках Ярославского храма Ильи Пророка, где живо изображены фигуры жнецов и сжатые ими снопы. В это же время, в конце XVII века, в Москве определились новая линия развития иконописи — «ушаковская», где проявилось особое внимание к образу человека. Там уже были тень и свет, стремление к правдоподобию изображения.

Все эти явления вместе с западными влияниями (фрязь) нашли свое отражение в палехской иконописи, а многие из них получили и закономерно получают свое дальнейшее воплощение и развитие в современной палехской миниатюре.

Существенная сторона палехского иконописного искусства, которая нашла в нем яркое выражение, — это развитие элементов народного творчества, опозитизированных и раскрытых в сказочных образах. Этим особенно интересны и своеобразны известные палехские иконы конца XVII и XVIII века, характеризующие уже самостоятельный путь палехской иконописи. (Их можно увидеть, главным образом, в Государственном палехском музее и в Доме-музее П. Д. Корина.) Они скомпонованы с учетом строго традиционных решений, но подробно детализированы, причем это не нарушает монументальной обобщенности и выразительности основного образа. Элементы же народного творчества в них сказываются как в цветовом решении, так и в орнаментальности всей композиции.

Палехские иконы этого времени заслуженно пользовались известностью и сейчас могут быть причислены к золотому фонду русской иконописи, так как в них традиционное высокое мастерство соединялось с характерными чертами народного творчества, его свежестью, жизненностью и непосредственностью, сливаясь в одно гармоничное и своеобразное целое.

Но со второй половины XIX века начинается вырождение, упадок самостоятельного палехского стиля. С развитием капитализма, с появлением крупных фабрик во Владимирском крае иконописный промысел объединяется в мастерских предпринимателей, где сам процесс массового изготовления икон для широкой продажи приобретает чисто ремесленный характер. Перед Великой Октябрьской социалистической революцией иконописание в Палехе пришло в упадок. Правда, сохранялся опыт традиционной техники писания икон. Кроме того, многочисленные заказы по реставрации древних памятников позволили палехским художникам сохранить знания особенностей старых стилей — это было основное наследие, с которым Палех пришел к Октябрьской революции.

После Октябрьской революции иконописание оказалось ненужным. Большая и самобытная художественная культура, имеющая ценнейшие чисто национальные черты, могла погибнуть без новых целей и нового содержания, могло бы не получить нового развития былое высокое мастерство.

Октябрьская революция дала возможность возрождения палехского искусства в совсем неожиданном, активном направлении, причем психология ремесленника заменялась психологией художника, творчески воспринимающего и окружающую его жизнь, и древние предания и сказки. Это личное творческое начало также получило возможность полного раскрытия и развития только после Октябрьской революции. Но произошло это не сразу.

Только с 1924 года в Палехе организовалась артель древнерусской живописи. Первыми в ней были всего семь мастеров: И. И. Голиков, И. М. Баканов, А. И. Зубков, И. И. Зубков, А. В. Котухин, В. В. Котухин и И. В. Маркичев. Они явились основа-

телями нового искусства — миниатюрной лаковой живописи на шкатулках, ларцах и пластинах. Вскоре к ним присоединились И. П. Вакуров, А. А. Дыдыкин, Д. Н. Буторин, А. И. Ватагин и автор этого альбома Н. М. Зиновьев. Всех их сейчас можно заслуженно назвать классиками миниатюрной палехской живописи, получившей всемирную известность своею изысканной тонкой красотой и чисто русскими традициями. Когда перед мастерами Палеха открылись возможности создания бытовой вещи, они сумели свои знания древнерусской живописи претворить в совершенно новой области декоративно-прикладного искусства, творчески развивая ее традиции в иной тематике, подсказанной, с одной стороны, современными жизненными явлениями, с другой — неисчерпаемыми русскими сказочно-былинными темами и, наконец, классическими произведениями русской литературы — Пушкина, Лермонтова, Крылова, Горького и многих других писателей. Для этого нужен был внимательный пересмотр всего наследия, умение выбрать из него главное, могущее служить новым целям, и, конечно, дальнейшее творческое его развитие.

Обо всем этом рассказано в альбоме Зиновьевым, чья судьба заслуживает особого внимания.

Н. М. Зиновьев вступил в Палехскую артель древнерусской живописи в 1926 году, через два года после ее основания, уже зрелым мастером тридцати восьми лет, имеющим большой опыт в иконописании. Как большинство палешан, он был потомственным иконописцем — в его семье уже с давних времен это искусство передавалось из поколения в поколение.

Учился он с ранних лет в одной из Палехских иконописных мастерских. Семнадцати лет уехал в Москву, где, зарабатывая на жизнь иконописанием, получил и новые представления об искусстве, и новые возможности развития своего таланта. Знакомство с русской реалистической живописью в Третьяковской галерее значительно расширило его кругозор. Он не только ознакомился с нею, но и копировал особенно полюбившиеся произведения. Он полюбил работы М. Нестерова, В. Васнецова, И. Левитана, в поэтических картинах последнего он находил черты близкой и дорогой ему с детских лет родной природы.

Зиновьев сам стал рисовать с натуры, освоив новую для него технику масляной живописи.

Все это расширило, обогатило его мастерство, послужило раскрытию его творческих возможностей и позже сыграло большую роль в становлении его как художника нового Палеха. Из Москвы в Палех он вернулся вооруженным вновь приобретенными знаниями. Это привело его к оригинальной тематике и к своеобразному художественному языку в скоро освоенном им искусстве миниатюры, помогло искать новые пути ее развития.

Он сразу воспринял ее задачи как искусства декоративного, должного нести в себе и большое идейное содержание. Круг его тем оригинален, разнообразен и всегда жизнен. Много работ он посвятил детской тематике, пионерам с их костюмами и играми. Очень интересна его шкатулка с композицией «Пионерский суд над бабой Ягой и Лешим», где эти персонажи тракуются как темные силы суеверий. В этом произведении особенно привлекает мягкий юмор, пронизывающий всю композицию. Новое содержание требует и новой формы. Он ищет ее, творчески развивая традиции, и создает произведения, подчас необычно сложные по замыслу, глубокие по содержанию.

В 1932 году он выполняет цикл миниатюр «История Земли» на одиннадцати предметах письменного прибора. В тончайших по рисунку, изысканных по цвету миниатюрах художник развернул картину истории происхождения Земли. Сам замысел этот необычен, к нему художник пришел в результате долгих и упорных размышлений, стремясь противопоставить библейской легенде о сотворении мира научную теорию. Характерно, что он возвращается к этой теме в 60-х годах и создает на этот раз целую серию интереснейших пластин, не имеющих аналогий в палехской миниатюре.

Наряду с этими необычными сюжетами Зиновьева живо интересуют новые явления нашей жизни. «Москва — порт», «Электрификация», «Праздник коллективизации» (все 1931 г.) и многие другие работы посвящены современной теме.

К числу наиболее интересных его произведений относится миниатюра на тарелке «Огонь» по мотивам романа А. Барбюса, получившая «Гран-при» на Всемирной выставке 1937 года в Париже.

В предвоенные годы Зиновьев работал много и разнообразно, обращаясь и к произведениям Горького, Пушкина, и к русским сказкам. Он становится одним из виднейших художников Палеха и активным общественным деятелем. С 1941 года он — коммунист.

В годы Великой Отечественной войны все его творчество посвящается патриотической военной теме. «Охрана Москвы», «Морской десант», «Штыковой бой», «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» — все это содержательные, порой сложные композиции, выполненные эмоционально, с большим декоративным мастерством.

Среди его работ этого времени примечательна шкатулка «Дух предков» — композиция исторического характера. Советские воины показаны наследниками героев прошлых лет — Александра Невского, Дмитрия Донского, Дмитрия Пожарского.

Но с особым эмоциональным накалом и мастерством Зиновьев создал большую серию миниатюр (на одиннадцати предметах письменного прибора) «Битвы предков за Русскую землю», объединенную темой русской истории XI—XVII веков — одно из лучших палехских произведений в строго традиционном стиле, замечательное по тонкости рисунка и изысканной красоте цветовых решений. В целом же творчество Зиновьева — своеобразный и ценнейший вклад в искусство советской лаковой миниатюры.

Но творческая деятельность его не ограничивается этой одной областью. Нельзя не отметить и его работ в монументальной стенописи во дворцах культуры, домах пионеров, клубах и детских учреждениях во многих городах нашей страны. Можно сказать, что подавляющее большинство работ этого рода, выполненных художниками Палеха, вплоть до последних лет, проходило под руководством или при непосредственном участии Зиновьева. Здесь он всегда творчески и с острым чувством современности использовал свой, еще дореволюционный опыт художника-монументалиста.

Обширна его деятельность и в области реставрации произведений древнерусской живописи, где особенно сказывается глубокое знание традиций.

Свое тонкое художественное чутье и огромный опыт он блестяще применил в необычайно сложных работах по восстановлению интерьера Лакового кабинета Петровского дворца Монплеизир. Там под его руководством и при его непосредственном участии группой художников-палешан был воссоздан уничтоженный фашистами убор стен, состоящий из девяноста четырех черно-лаковых расписных панно, выполненных русскими мастерами в китайском стиле. Эта беспримерная по трудности задача была блестяще разрешена. Историческому интерьеру с точной достоверностью палешане возвратили его характерный художественный облик, и руководство Зиновьева сыграло в этом решающую роль. Трудно даже просто перечислить все, что создано этим замечательным и талантливым художником. Но необходимо отметить, что во всех областях своего творчества он не только художник, но и вдумчивый исследователь, который стремится и умеет передать свой опыт следующим поколениям палехских художников.

Можно сказать, что вся многосторонняя, активная творческая деятельность Зиновьева оказалась сконцентрированной в его педагогической работе. Свыше сорока лет он преподавал в Палехском художественном училище (основано в 1934 г.), воспитав три поколения художников, пристально следил за творческим развитием большинства из них.

Зиновьев справедливо считал, что современным палехским художникам необходимы свободное владение изобразительными средствами, творческий подход к традициям.

В процессе создания нового искусства первой группе художников Палеха пришлось многое пересмотреть и переосмыслить, выделяя главное, лучшее, прогрессивное из изученных ими традиций, отказываясь от всего временного, наносного, что их искажало. Этот процесс, результат работы целого коллектива, Зиновьев сумел проанализировать, сконцентрировать и обобщить, объединив со своим личным опытом и глубоким пониманием русской природы, которое ярко сказалось во многих его произведениях.

В 1969 году вышла в свет книга Зиновьева «Искусство Палеха» (издательство «Художник РСФСР», переиздана в 1977 г.), в которой обобщен его опыт художника, чья творческая, богатая и яркая жизнь теснейшим образом связана с жизнью и исканиями целого коллектива. Опыт, изложенный в этой книге, — опыт Палеха с древности и до наших дней. Художник в этой книге детально изложил сущность, проанализировал особенности и раскрыл значение и ценность традиций древнерусской живописи, на которые опирался Палех.

Творчески подходи к своим задачам, он подчеркивал не только возможность, но и необходимость дальнейшего развития этих традиций в искусстве Палеха.

Развивая эту мысль на многих убедительных, конкретных примерах и ряде положений, он доказывал, что подлинное развитие традиции далеко не нарочитое стилизаторство или стандартные штампы и что самая традиционная условность палехского искусства не препятствует созданию правдивых образов, если в нем участвует творческая фантазия, если она служит выражению поэтического замысла, основной идее произведения.

Большое внимание в книге уделено подробному описанию традиционных художественных приемов, самой технике живописи, воспринятой от искусства прошлых веков.

В этом — особая ценность труда Зиновьева, получающего значимость и интерес гораздо шире своей локальной темы, уже в плане развития любой другой области народного искусства, развивающегося на основе давних традиций.

Новый альбом Зиновьева продолжает, раскрывает и детализирует основную тему его книги.

Отдавая много времени и внимания своей работе педагога в Палехском художественном училище, он стремился к тому, чтобы ученики шире и глубже освоили лучшие традиции старого Палеха. С этой целью им была разработана своеобразная методика преподавания традиционной палехской живописи. Тщательно отобранные и выполненные им самим образцы («оригиналы») должны были помочь ученикам понять и освоить самое ценное для Палеха наследие древнерусской живописи различного времени, различных школ и направлений, их стилистические особенности, которые легли в основу искусства Советского Палеха. Альбом содержит сто четыре рисунка. Каждый из них имеет аннотацию, разъясняющую, откуда взят этот рисунок, для какой цели, как он использовался и претворялся в творчестве первых мастеров Советского Палеха и как каждый из них может быть использован, применен и переработан в новых палехских композициях.

В своем кратком авторском предисловии Зиновьев говорит об основной цели этого альбома — показать и раскрыть все богатство традиционных деталей, составляющих основу палехского искусства лаковой миниатюры с целью сохранить, творчески развивая, ее стилистическую чистоту. Но на деле эта необычная коллекция мастерских рисунков решает гораздо более широкие задачи, чем те, которые ставил себе автор.

Альбом начинается большой серией образцов различных традиционных элементов пейзажа в разнообразнейших их интерпретациях на протяжении нескольких веков, «Горки» с «кремешками» — «лещадками», деревья с их причудливой «цветообразной» формой, морские волны, то спокойные, обобщенные, в ранних образцах, то бурные, динамичные с прихотливо изгибающимися гребнями в XVII веке.

Примерами блестящего показа и анализа творческого развития традиций являются разработки зимнего пейзажа в произведениях художников Советского Палеха.

Зимний пейзаж, изображение вьюги, метели органичны для палехской сказочной и жизненной тематики, для таких сказок, как «Морозко», для сюжетов с лихими тройками, которые так характерны для палехских миниатюр. Зимний пейзаж в древнерусской иконе отсутствует. Он создан палешанами в условных формах, но на основе впечатлений от окружающей русской природы и вместе с тем в характере и приемах, соответствующих изученным ими традициям.

Зиновьев приводит ряд выразительнейших художественных решений зимнего пейзажа, подробно раскрывает композиционную и техническую их стороны, в аннотациях рассказывает о примерах, ставших уже классическими.

Великолепна по своему разнообразию и изысканно-тонкому выбору серия архитектурных сооружений — «Палат», которые играли такую большую роль в иконописи всех времен и школ. В рисунках Зиновьев тщательно выделил и проработал их пропорции, формы, детали — узорные башенки-«минареты», крылечки, резьбу на фасадах, отделку окон и дверей, декоративные «полотенца»-занавеси — неременный элемент всех «палат» в иконописи.

В этих же рисунках есть и образцы предметов обстановки и утвари, значительно меняющейся на протяжении столетий. Показано, как разрабатывалось изображение архитектуры в классических палехских произведениях.

По такому же принципу подобраны изображения кораблей, которые особенно часто встречались в житийных иконах XVI—XVII веков, и различных экипажей — колесниц, пролеток, повозок и саней в иконах и палехских миниатюрах. Правда, сани не встречаются в иконах, но характерны для палехских зимних сюжетов. Серия изображений саней, так же как и зимний пейзаж с вьюгами и метелями, — яркий пример самостоятельного творчества палешан в духе старых традиций.

В рисунках Зиновьева находят место и предметы воинского снаряжения — щиты, латы, поножи, шлемы, мечи, — которые занимают такое видное место в палехских исторических и сказочных композициях.

В своих аннотациях Зиновьев дает совет художникам особенно тщательно изучить приведенные образцы, подчеркивает значение правильного выбора стиля, необходимости тонкой проработки подобных деталей, со всеми их характерными подробностями в форме и орнаментации.

Как пример творческого отношения к разработке этих деталей он приводит работы И. И. Голикова, рассказывает о великом разнообразии трактовки воинского снаряжения, особенно в его знаменитых иллюстрациях к «Слову о полку Игореве», которые стали уже классическими и до сих пор непревзойденными в искусстве Палеха. Для Зиновьева нет несущественных мелочей в миниатюре. Он дает и развернутую серию изображений элементов упряжи лошадей — седел, уздечек, сбруи, — рассматривая их в последовательном изменении.

Большое место в альбоме отведено различным вариантам изображения крыльев, и это не случайно. Крылья — неотъемлемый атрибут многих персонажей, характерных для палехских излюбленных сюжетов, и по своей трактовке они должны быть разнообразными. Темные крылья дермонтовского Демона и сказочные, радужные жар-птицы, мощные крылья Буревестника и нежные, воздушные мелких певчих птишек, которые также находят свое место в палехских композициях, — все они могут быть вариантами традиционных изображений, приобретая тот эмоциональный настрой, которого добивается художник.

Древнерусские мастера с особой любовью и вниманием изображали крылья у ангелов, архангелов и серафимов, у некоторых святых, у фантастических чудовищ — «змиев» и драконов. Все эти крылья изображались тщательно, подробно, с большим разнообразием и явной переработкой жизненных наблюдений.

В древнерусской живописи иногда это сильные, как бы орлиные крылья, а порой они мягки и нежны, с завивающимися на концах перьями. Бывали на иконах крылья и радужные, радующие глаз, где каждое перо тонко выписано, бывали и прозрачные, воздушные, как бы созданные из пламени. Бывали они и мрачными, почти черными, острыми и стремительными. Из этого великого разнообразия художественных решений, возникавших на протяжении нескольких веков, Зиновьев выбирает лишь некоторые, наиболее выразительные и наиболее соответствующие новому стилю палехского искусства, со всей спецификой его сюжетов и принципов трактовки. В своих рисунках он показывает, как разрабатывались и варьировались эти образцы в произведениях крупнейших и старейших художников Советского Палеха.

Есть в альбоме и изображения животных. Их не так много в древнерусской живописи, но Зиновьев подобрал среди них интересные примеры. Здесь больше всего привлекают внимание изображения лошадей, используемые во многих палехских композициях. По рисункам можно увидеть, как и по каким первоначальным образцам рождались стремительные вихревые кони традиционных палехских троек и яростные, грызущие удила в динамичных битвах.

Но особенно широко и тщательно подобрано Зиновьевым все, что относится к изображению человека. Он приводит различные типы мужских и женских лиц с икон, начиная с «Владимирской Богоматери», анализируя и раскрывая в аннотациях особенности художественных приемов, которые дают возможность передать их характеристику. Зиновьев показывает и несколько портретных работ палешан — своих современников, — которые считает наиболее удачными, как, например, портрет Ивана Грозного И. П. Вакурова, автора многих миниатюр портретного характера, использовавшего чисто традиционные приемы.

Автор альбома находит и представляет несколько примеров изображений обнаженного тела (очень редко встречающегося в иконе), раскрывая его основные черты и технические приемы письма. Много приводит он и примеров фигур в одеяниях разных времен, выбранных для того, чтобы показать, как может та или иная поза, то или иное положение фигуры человека создать определенное настроение, подчеркнуть психологическую выразительность образа и какое значение при этом имеет одежда, ниспадающая разнообразнейшими складками.

Последнему посвящена целая серия интереснейших рисунков, где показаны фрагменты одежды, принципы расположения ее складок в зависимости от движения персонажа.

Здесь порой показана лишь рука в рукаве или нижняя часть одежды, ниспадающая на ноги богатыми складками, или просто части драпировок в самом широком разнообразии. В этом разделе особенно много примеров из работ основоположников палехской миниатюры Д. Н. Буторина, А. А. Дыдыкина, П. Д. Баженова, И. П. Вакурова. Можно проследить, как в изображении одежды художник усиливает ощущение быстрого, подчас стремительного движения. Динамизм свойствен многим композициям палехской живописи. Приведенные примеры показывают, как широки традиционные возможности передачи динамики движения при правильной трактовке деталей одежды.

Широко развернут в альбоме и раздел орнамента, игравшего такую большую роль в древнерусской живописи в целом, а в строгановской школе в особенности. Что же до искусства современного Палеха, то для него огромное значение орнамента трудно переоценить. Ведь зачастую именно хорошо скомпонованным и тонко выполненным орнаментом, расположенным на архитектурных постройках, на предметах обстановки и утвари, на одежде, наконец, в самом обрамлении миниатюры создается то изысканное узорочье, которое придает живописи особую нарядность и ощущение драгоценности.

Индивидуальность в трактовке орнамента очень важна. И Зиновьев приводит его интереснейшие древние образцы, показывая, как они творчески перерабатывались и

варьировались старыми палехскими мастерами, дает ярославский и строгановский орнаменты, раскрывая их дальнейшее развитие.

Особое внимание уделяет Зиновьев орнаментальным заставкам Голикова, подчеркивая различный характер и различную технику их выполнения.

Отмечает он и особенности тематического орнамента (подчеркивающего сюжет основной композиции), выявляя его большое значение в современном искусстве Палеха, считая что он должен занять в нем еще более значительное место, указывая на примеры его удачной разработки в современной палехской миниатюре.

Большое место в альбоме отведено и специфическим традиционным художественным и техническим приемам. Указания на эти важные особенности, по существу, пронизывают весь альбом.

Так, в аннотациях к изображению обнаженного тела Зиновьев обращает внимание на приемы плавей, умение их обобщать, значение тщательной описи, а пробелам отведен ряд листов альбома. Подробно показаны и проанализированы в рисунках и аннотациях четыре основных вида пробелов. Это — пробела «инокопью» (бликами и прямыми штрихами), «в щетинку» (состоит из тонких золотых линий), пробел краской, один из самых древних, накладываемый в три тона, и пробел «в перо», относящийся уже к XVII—XIX векам. Все указания детальны и сопровождаются выразительными рисунками.

Самый последний раздел альбома посвящен композиции. Зиновьев разделяет композиции, свойственные иконам, на четыре категории. Первая из них — ярусное построение композиции, вторая — однофигурная, основная композиция с житием, третья — единая композиция, носящая повествовательный характер, и четвертая — односюжетная, многофигурная композиция, которую он считает наиболее распространенной. Приводя примеры, традиционные для каждого типа иконописной композиции, он показывает, как они преломляются в палехской миниатюре, беря для этого произведения старых мастеров, детально раскрывая разработку хорошо изученных ими принципов.

Таким образом, в альбоме собрано все традиционное, что послужило основой создания палехской лаковой миниатюрной живописи, раскрыты принципы и методы творчества старых мастеров-палешан, сумевших заставить традиционные приемы служить новым целям.

Тончайшие рисунки, выполненные для альбома по давней традиции в черном и красном, раскрывают преемственность поздней иконописи от древнерусских традиций, показывают их органическую связь как по внутреннему содержанию, так и по форме. Они свидетельствуют о том, что именно благодаря этой связи в поздней иконописи проявилась и самостоятельность, рождающая развитие новых форм. Зиновьев доказывает и наглядно показывает, что бережное отношение к традициям, их глубокое изучение необходимы для сохранения основного художественного строя современного искусства Палеха. Предлагая копирование приведенных в альбоме образцов, он подчеркивает, что это лишь способ уверенно овладеть стилем и характером, приемами и техникой древнерусской живописи как основы для самостоятельного творчества.

Зиновьев утверждает необходимость осваивать эти образцы «не только путем копирования, но и чувством переживания». А в создании новых композиций он считает необходимыми творческую переработку освоенного, творческое развитие изученных традиционных приемов и образного строя, согласно индивидуальности художника. В доказательство этого справедливого положения Зиновьев приводит убедительные примеры того, что следование традициям отнюдь не нивелирует искусство художников Палеха. Он показывает ряд произведений вполне самостоятельных, впечатляющих и очень разных в своих художественных решениях, но основанных на глубоком изучении все тех же традиций древнерусского искусства. Палешане создали свой мир сказочных образов, вобравших в себя лучшие черты русского фольклора.

Но примеры, приведенные в альбоме, показывают и закономерность расширения самой тематики палехской миниатюры, где включение современной темы вполне органично, если эта тема решается в поэтически-сказочном строе, который является одной из самых основных черт палехского искусства в целом.

В альбоме Зиновьев объединил свой личный огромный опыт и знания с исканиями и достижениями уже нескольких поколений палехских художников, так как его творческая жизнь более чем полстолетия была неразрывно связана с этим искусством.

Он скончался в 1979 году, на девяносто втором году жизни. До последних дней Зиновьев был полон энергии и творческих сил, а его поразительная память хранила во всех деталях накопленное, приобретенное, отобранное за многие годы творческого труда. Он не только прекрасно знал, но и глубоко любил искусство Палеха. Этой любовью и заботой о сохранении чистоты палехского искусства, о правильном развитии в нем лучших традиций, непреходящих ценностей наследия древнерусской живописи пронизан весь этот его труд, не имеющий аналогий.

О палехском искусстве написано уже много серьезных исследований, но альбом Зиновьева послужит ценнейшим вкладом в литературу о Палехе. И пусть автор создавал его для художников, но он, конечно, заинтересует и широкий круг любителей русского искусства.

М. Тихомирова

К таблице 1

Изображение гор в древнерусской живописи XIV века

Одно из наиболее ранних изображений гор имеется в миниатюрах «Евангелия Хитрово», относящегося к 90-м годам XIV века (Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина). Авторы миниатюр — ученики московской мастерской Феофана Грека. Попав на русскую землю, в новое природное окружение, в среду русских людей, он воспринял эти новые впечатления. Строгая и суровая его манера приобрела большую мягкость и лиричность.

Его московские ученики еще смягчили эту суровую школу, придали ей более человеческое содержание, более жизненное ощущение природы.

Рассмотрим внимательно изображение этой горы, ее основные детали — формы ледяных уступов, пещер и профили, которые дают горе объем. Сколько разнообразия в этих деталях! Неповторяемые формы уступов и их разнообразные кремешки, разные очертания округленных вершин, профили, подчеркнутые каньонами, — все это создает выразительную картину.

Такое изображение горы, при всей его условности, объемно. Оно кажется овеянным воздушной дымкой, из которой четко выделяются ледяные уступы, имеющие различные оттенки от розовато-коричневого до розовато-белого.

В целом изображение этой горы вполне применимо в палехской живописи как в чистом ее виде, так и в творческой переработке. Использование этого рисунка внесло бы традиционную чистоту в искусство Палеха.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

ГРМ — Государственный Русский музей

ГМПИ — Государственный музей палехского искусства



К таблице 2

Изображение горы в древнерусской живописи новгородской школы XV века

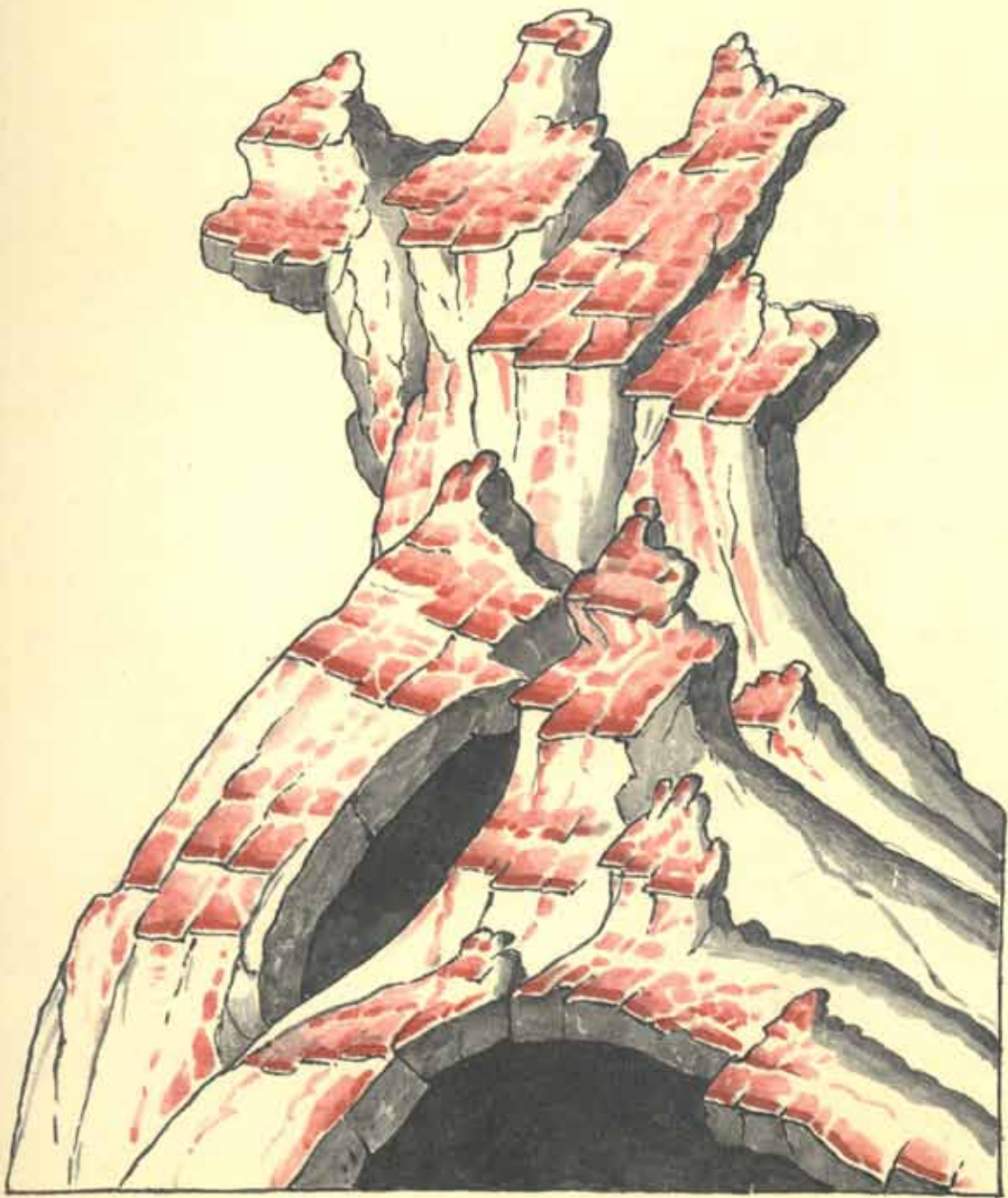
В альбоме представлено изображение горы с новгородской иконы XV века «Евангелист Иоанн» (ГРМ) — один из лучших и характернейших образцов своего времени.

Эта гора отличается мягким, красивым силуэтом. Она имеет две пещеры, четыре заостренных вершины, лещадки разной величины, уступы, мягко отделенные друг от друга. Кремешки по лещадкам распределены систематично, как будто разложены по порядку. Каждый из них подчеркивается снизу светлой оживкой.

Все изображение горы выполнено в плоскостном решении, с условным слабо выраженным объемом. Эта гора очень красива в цвете. Вся она легко-кремового тона, профили ее подчеркнуты оранжеватым оттенком. Кремешки — бирюзовые, разной силы цвета и разных форм.

В этом изображении — все вместе — рисунок, общий тон, кремешки и теневые приплавки составляют единый выразительный нежный и звучный силуэт.

Старый палехский мастер И. П. Вакуров неоднократно использовал характерные черты этого рисунка в своих произведениях. Он очень любил и понимал новгородскую живопись, считая ее одной из лучших во всем древнерусском иконописном искусстве. Этот тип изображения горы в целом очень важен для Палеха.



Изображение горы в древнерусской живописи новгородской школы XV века

Это изображение горы является одной из разновидностей изображений, характерных для пейзажа в иконах новгородской школы XV века. Оно взято из иконы «Евангелист Иоанн» (ГТГ).

Новгородские мастера-иконописцы того времени создали много исключительно интересных памятников. К сожалению, изучить их все полностью не представляется возможным. Отчасти этого достиг И. П. Вакуров, особенно полюбивший новгородскую школу.

Представленные здесь два типа изображения гор (таблицы 2 и 3) являются лучшими и характернейшими образцами времени расцвета новгородской школы. Их общность — это мягкий силуэт, вообще присущий живописи новгородской школы, легкие теневые подтушевки уступов и профилей, сходство рисунка вершук гор. Но есть большая разница в их общих формах: в горе, изображенной на таблице 2, верхняя ее часть уже, книзу она расширяется, а в той, которая на таблице 3, верх и низ постепенно расширяются, середина же как бы стянута. Кроме того, лещадки этой горы, хотя и разной величины, но условны и разнообразны по форме. Кремешки как будто специально нарезаны и аккуратно распределены по лещадкам. Вершукки лещадок заканчиваются кремешками округленной формы, а по краям пещеры они крупнее и удлиненные. Травки с листиками на горе очень хорошо с ней увязываются.

В целом это изображение горы очень интересно и в цвете. Оно так же как и предыдущее, имеет мягкий, нежный силуэт общего теплого розового, прозрачного тона с более холодными розовыми кремешками и с теневыми приплавками уступов несколько темней общего тона.

Сильно подчеркнут контраст между общим тоном горы, пещеры и растительностью. Палехским художникам это изображение горы следует изучить особенно тщательно.



Изображение горы в древнерусской живописи строгановской школы XVII века

Строгановские живописцы, используя традиции новгородской школы XV—XVI веков, уже к XVII веку выработали самостоятельный стиль.

Талантливые строгановские мастера Прокопий Чирин, Никита Савин, Емельян Москвитин, Семен Бородин, Яков Казанцев, Гавриил Кондратьев свое искусство довели до удивительной красоты.

Основные особенности живописи строгановской школы — миниатюрность, сложность, нарядность письма, напоминающего драгоценные эмалевые изделия. Приведенное здесь изображение горы является одним из характернейших для строгановской школы XVII века. Гора имеет сложную, интересную форму. Лещадки этой горы разнообразны, широкая их часть переходит в узкую, все контуры их нарезаны как бы дестничными пристунами, уступы обрамляются чистыми зигзагообразными линиями, параллельно контурам идут в разную силу тени. Кремешки на лещадках резные по величине и силе тона. Их нижние края подчеркнуты светлой оживкой. Они выглядят мягко на общей плоскости лещадок.

М. В. Алпатов говорит о таких горах: «Горки с их мелкими уступами похожи на кристаллы» — и действительно, здесь вся гора как будто состоит из кристаллов, особенно, когда ее видишь в цвете. Она сияет зеленовато-изумрудными кристаллами, выделяющимися благодаря разной силе цвета, — они блестят, как бы изнутри — этого надо суметь добиться.

Такое изображение горы, со всеми его особенностями, можно назвать одной из основ современного палехского пейзажного искусства.

Основоположники палехской миниатюры И. М. Баканов, А. В. Котухин, Д. Н. Буторин неоднократно использовали и варьировали эту форму горы в своих произведениях.



К таблице 5

Изображение горы в древнерусской живописи XVII века школы Симона Ушакова

Симон Ушаков — один из самых выдающихся «царских изографов» XVII века. В Москве, в Оружейной палате, которая тогда стала своеобразным художественным центром Русского государства, он руководил всей работой живописцев. Талантливый художник, новатор в иконописном искусстве, он внес большие изменения во все последующее иконописное дело. Он влил в традиционную иконопись элементы «фриза» и отличался удивительной художественной изобретательностью. Одним из лучших произведений Симона Ушакова по праву можно назвать икону «Благовещение с акафистом» (ГТГ). Это изображение гор взято с одного из клейм упомянутой иконы. Оно является характерным для пейзажа ушаковской школы XVII в.

Эти горы замечательны по красоте. Здесь гора представляет собой единую глыбу, торжественно возносящую вверх заостренные вершины. Эта глыба как бы разрезана на мелкие лещадки, которые ажурно украшаются кремешками, расположенными по лещадкам правильными лентами. Создается впечатление, что все горы сложены мозаикой. Уступы гор, в большинстве, вертикальны, но имеются и наклонные, которые так же украшаются как бы прилипшими к ним кремешками. Все кремешки снизу подчеркнуты мягкими темными линиями. Деревья, размещенные по горе, имеют общую округлую форму, но разбиты на мелкие, условные листочки. Профили везде отмечены сильной тенью. По цвету эти горы весьма разнообразны, но большинство из них желтоватого, охряного тона, и их профили зачастую из охры переходят в киноварь, а кремешки из мягко-белильных переходят в настоящую силу белил. Деревья же выполняются в темно-зеленом цвете, с приближающейся к натуре листвою.

Эта форма гор вполне применима в современном палехском искусстве. Особенно часто варьировал ее в своих произведениях А. А. Дыдыкин.

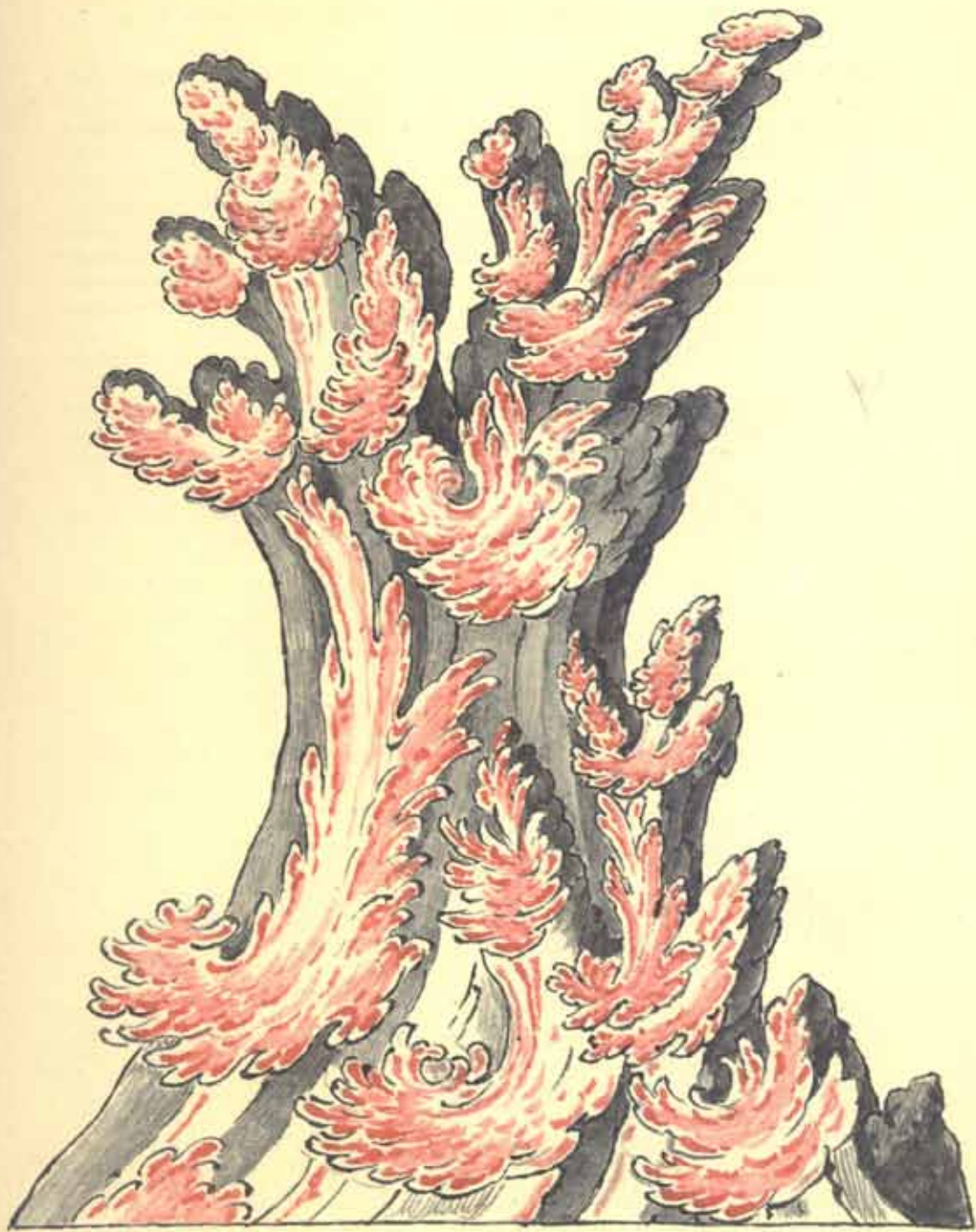


Изображение горы в древнерусской живописи XVII века ярославских писем

В XVII веке ярославское иконописание развивалось одновременно со строгановской и ушаковской школами. Оно является как бы вышедшим из этих школ. В условиях северо-поволжской природы ярославская иконопись приобрела свои особенности. Они проявились в изображении бытовых сцен, архитектуры и природы.

Здесь изображена гора из иконы «Воскресение» ярославской церкви Ильи Пророка — одна из красивейших гор ярославских писем, редкое изображение в иконописи того времени. Эта гора отличается массивным, уравновешенным, красивым общим силуэтом, вершины ее имеют мягкие, обтекаемые формы. Уступы ее и профили так же ограничены мягкими, обтекаемыми, почти симметричными линиями. Ее лещадки представляются разросшимися группами растений и подчеркиваются кремешками, наложенными в разных направлениях, создающими впечатление раслутившихся цветов. Такого типа кремешки цепляются и по уступам. На профилях положены мягкие тени, которые придают ощущение значительного объема всей горе. Такие горы очень интересны по цвету. Они бывают разных тонов, пишутся прозрачной плавью, оживляются подчеркиванием светлых кремешков. Но главная их прелесть заключается в красоте общих форм и богатом разнообразии деталей.

Этот тип горы наш палехский основоположник И. И. Голиков часто использовал и варьировал в своих произведениях. Как мы любим теперь его произведениями, где изображены такие горы! У него все лещадки как бы расцветают и остаются в памяти навсегда.



К таблице 7

Изображение горы в живописи XVIII века палехских писем

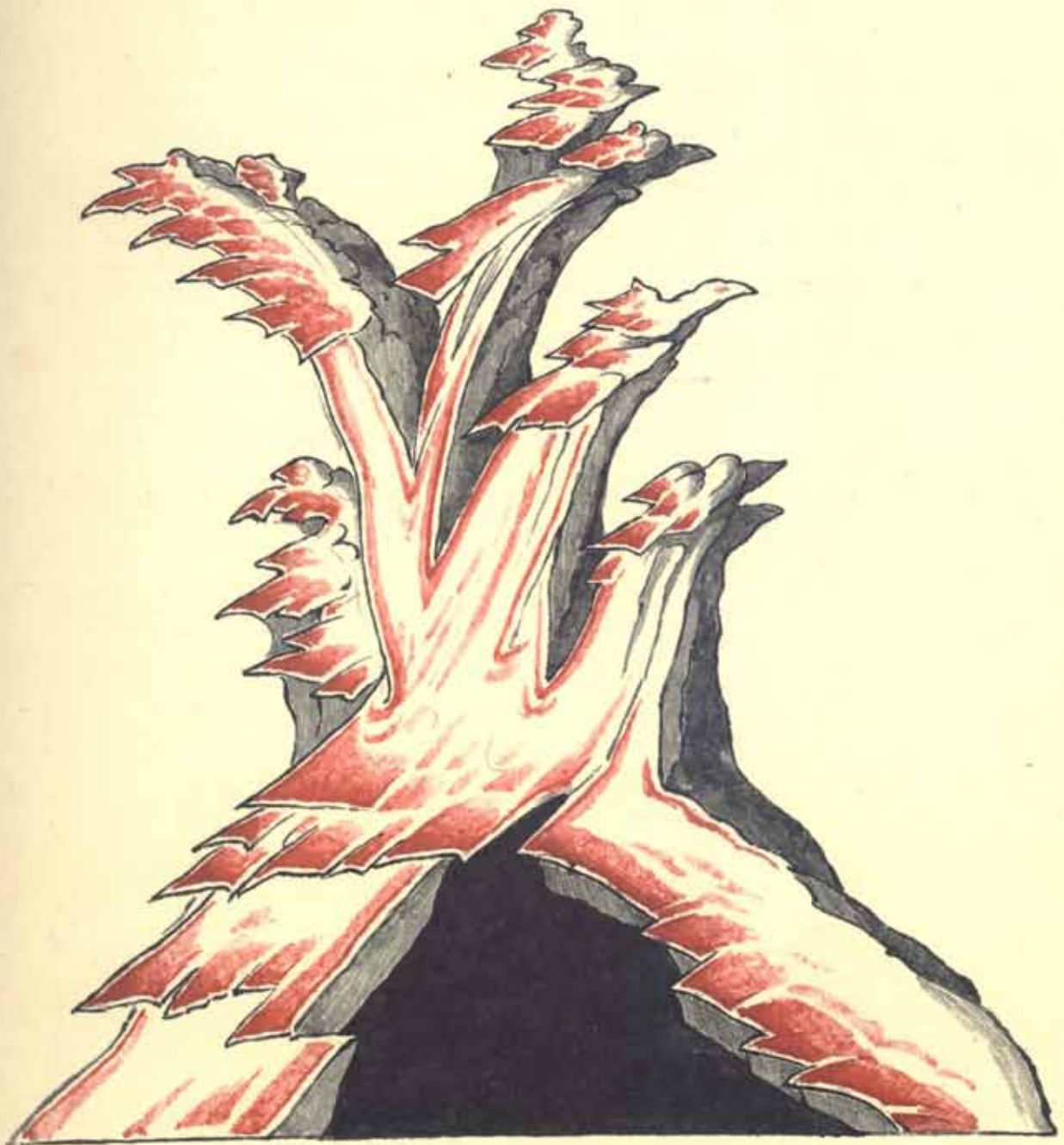
Палехская иконопись долго находилась под влиянием других школ и только к концу XVII века обрела свой новый, самостоятельный характер.

Здесь представлено изображение горы — одно из характернейших для строгого, традиционного палехского письма. Оно взято из иконы XVIII века «Николай Чудотворец в житии и чудесах» (ГМПИ). Эта гора не похожа на изображенные в предшествующих таблицах. Она состоит из четырех разных уступов, помещенных на одной большой лещадке. На вершущах уступов есть свои небольшие, разнообразные по форме лещадки. У каждого уступа — свой теневой профиль. Кремешки на лещадках разной величины и все острокопечны, что подчеркивается светлой окантовкой. С левого бока уступов помещены еще лещадки, которые создают впечатление второго плана и вместе с теневыми сторонами уступов способствуют ощущению значительного объема горы.

Характерно, что все уступы горы выполнены в одну силу с лещадками и оживляются светлыми линиями.

Это красивое изображение горы отличается от более ранних не только по форме, но и по цвету. Здесь взят локальный тон. Теневые прилавки уступов несколько темнее общего тона, а кремешки несколько светлее его. Вся гора как бы одного тона, лишь оживленного светлыми острями кремешков.

Этот характер изображения горы вполне применим в современном палехском искусстве. Его использовал во многих своих произведениях А. А. Дыдыкин.



Изображение горы в живописи конца XVIII века палехских писем

Палехские мастера в XVIII веке окончательно выходят из-под влияния других школ иконописания, совершенствуют свой самостоятельный стиль, который вступает в пору расцвета. Этот стиль сохранялся в традиционной чистоте вплоть до конца существования иконописного дела.

На таблице представлено изображение горы, взятое из иконы «Акафист Спасителя» конца XVIII века (ГМПИ).

Техническое выполнение этого изображения горы как будто близко к предыдущему, но общая форма горы здесь совсем иная. Эта гора представляется единой массивной глыбой, как бы иссеченной наклонными лещадками, мягко сливающимися с профилями, которые оттеняются очень нежно. Кремешки разнообразны и заострены, но несколько меньше, чем в предыдущем изображении.

Рассматривая эту гору, ощущаешь ее кремнистую фактуру, живописность и лиричность всего ее облака.

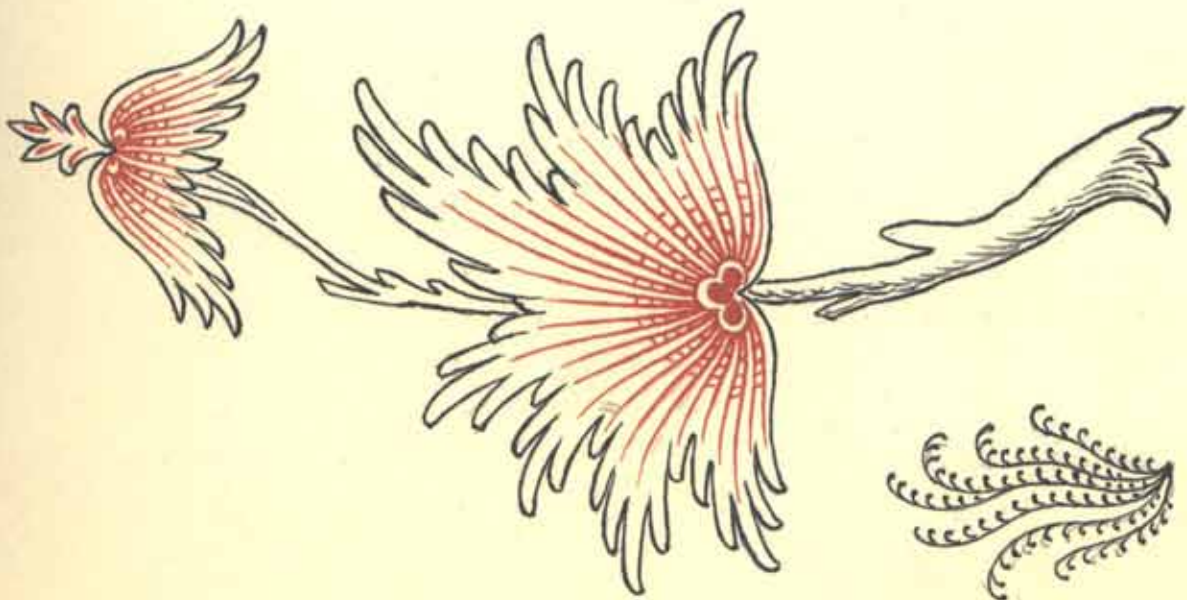
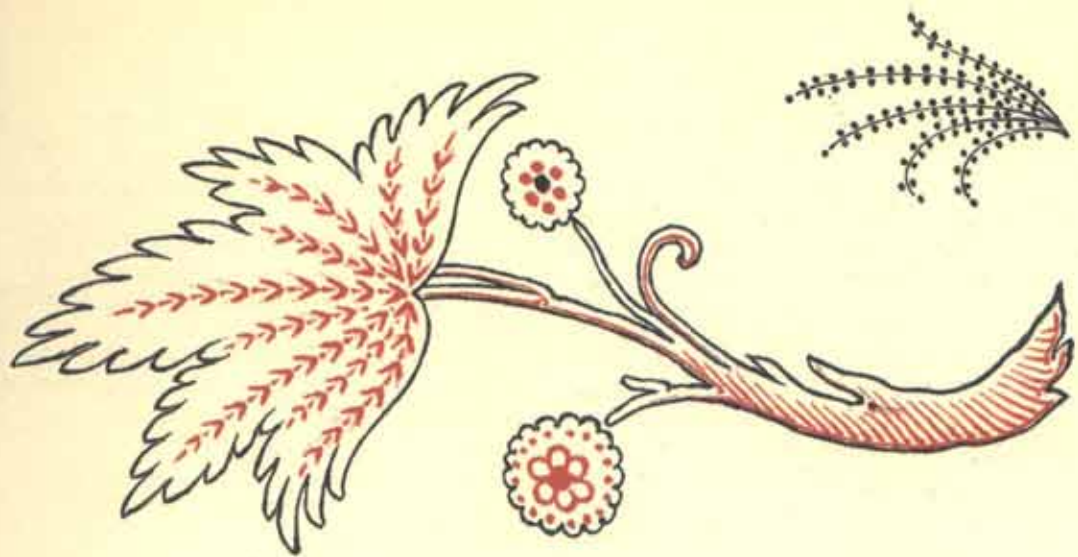
Представленные образцы изображений гор выбраны из лучших памятников древнерусского искусства как наиболее характерные. Они входят в основу палехского искусства. Наши старые мастера знали их в совершенстве и свободно варьировали в своих произведениях.



Изображение растительности в древнерусской живописи XIV века

До XIV века в древнерусской живописи растительность изображается очень редко. Лишь элементы ее встречаются во фресках Софийского собора в Киеве (XI в.) и Дмитровском соборе во Владимире (XII в.).

Живопись же XIV века, хотя и не очень богата изображениями растительности, тем не менее для палехского искусства представляет большой интерес. В ней преобладают своеобразные, можно сказать, «цветообразные» деревья. Они очень красивы, декоративны и разнообразны по форме. Их листья образует треугольник, четырехугольник, а порой пяти- и семиугольник. Деревья — то вытянутые вверх, то сплюснутые, приземистые. Стволы обычно сильно утолщаются книзу. Условный объем деревьев подчеркивается массами листьев. В центре ее нанесены листочки, обозначенные условно треугольниками или штрихами, которые называются инокопью, а среди них кружочками показаны плоды. Штрихи инокопи от центра всегда идут попарно и утолщенные сходят на нет. Инокопь дает ощущение объема. Она применена при изображении стволов, где особенно нужно ее рассмотреть и понять. Здесь штрихи идут от контуров уже не попарно, а параллельно, с сильным утолщением к контуру.

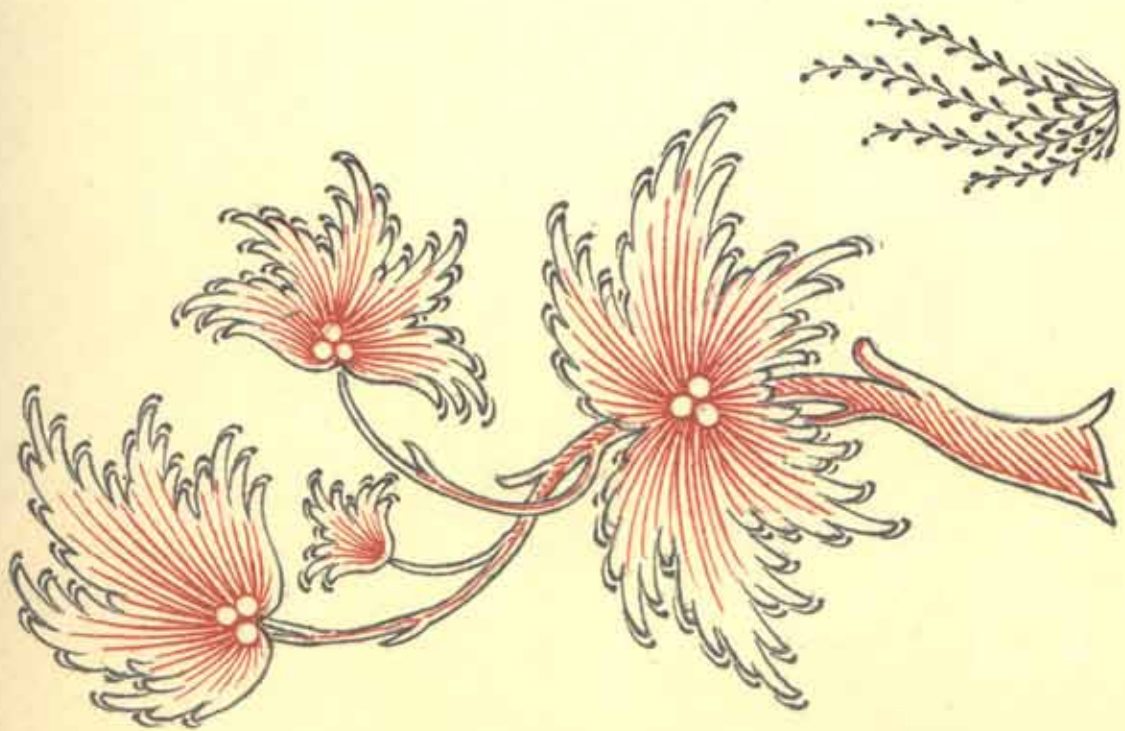
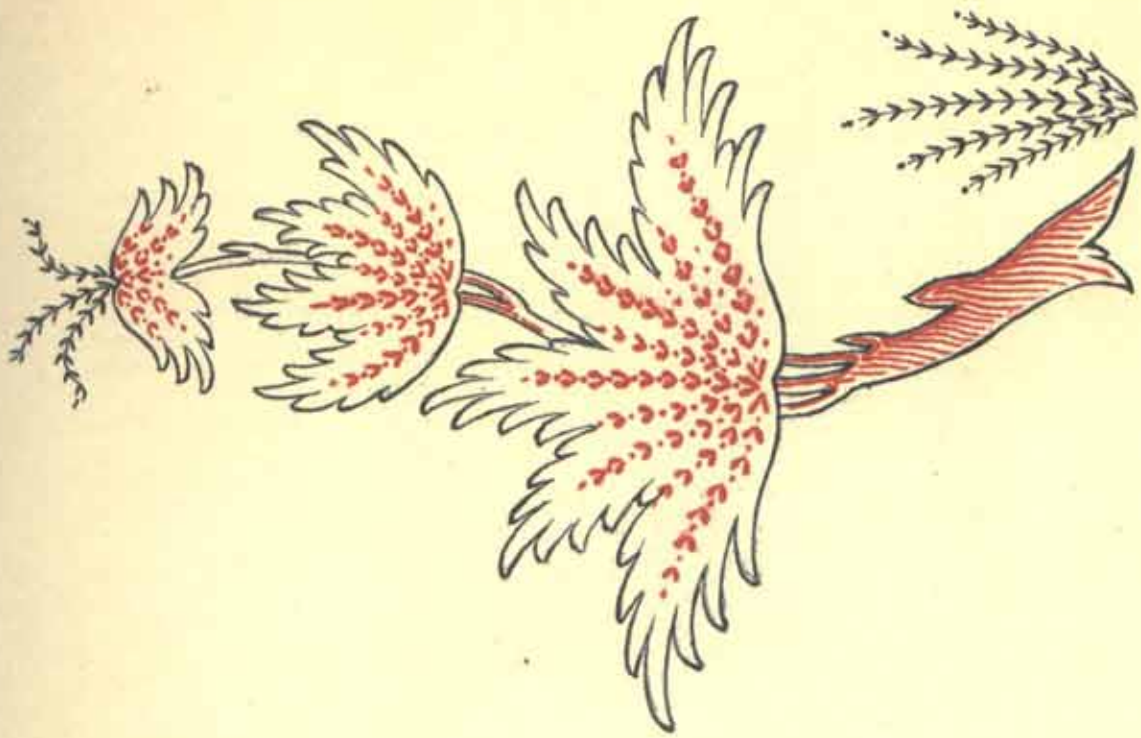


К таблицам 9, 10 (продолжение)

У некоторых деревьев побеги выходят вверх, а из пазух листьев появляются цветы или плоды условной, орнаментальной формы.

Все растения в живописи XIV века декоративны, условны, напоминают орнаменты, но в них ясно читается положенная в основу живая натура. По цвету дерева в живописи XIV века весьма разнообразны — желтые, зеленые, красные, синие. Их листья обычно тонко расписаны творческим золотом.

Старейшие мастера Палеха любили и понимали изображения растительности в живописи XIV века, часто прибегали к ее образцам, претворяя их в своих произведениях.



Изображение растительности в древнерусской живописи XV—XVI веков

В древнерусской живописи XV, а затем и XVI веков изображения растений в основном сохранили традиции, сложившиеся в XIV веке, но все же в них есть и элементы нового. На этой таблице показано изображение дерева, характерное для XV века, один из лучших образцов своего времени (с фрески А. Рублева. Успенский собор. Владимир).

Это дерево представлено уже несколько менее условным, более близким к натуре, чем в предыдущих образцах. Листья его более реалистичны, для выявления объема ствола здесь применена не иконошь, но свет и тень, то есть имеются уже новые элементы в самой манере изображения.

В таблицах 9, 10, 11 даны лучшие характерные и традиционные образцы изображения растительности в XIV, XV и затем XVI веках. Они красивы, декоративны и вполне применимы в палехском искусстве, особенно в композициях, посвященных сказочным сюжетам. Эти образцы неоднократно использовали И. П. Вакуров, Д. Н. Буторин и многие другие мастера старого Палеха.



Изображение растительности в палехской живописи XVII века

В живописи XVII века еще бытовала манера изображения растительности, характерная для предыдущих веков, но главное внимание уже было направлено на новые приемы, новое восприятие явлений природы.

В XVII веке изображение растений значительно реалистичнее. Если в живописи XV века только листья деревьев изображались близкой к природе, то тут, через два века, уже все восприятие и передача дерева в целом близки к натуре. Особенно ярко это выразилось во фресковой живописи Ярославля и Ростова Великого. Здесь деревья изображены с толстыми стволами, тонкими сучьями, с обильной листвой, которая пока еще расположена условными группами, но в несколько планов и разной силы. Здесь уже наличествуют также свет, тень, стремление передать фактуру (церковь Ильи Пророка, Ярославль). Таким образом, изображение растительности в живописи XVII века уже приближено к реализму, но не лишено условности и декоративности в трактовке.

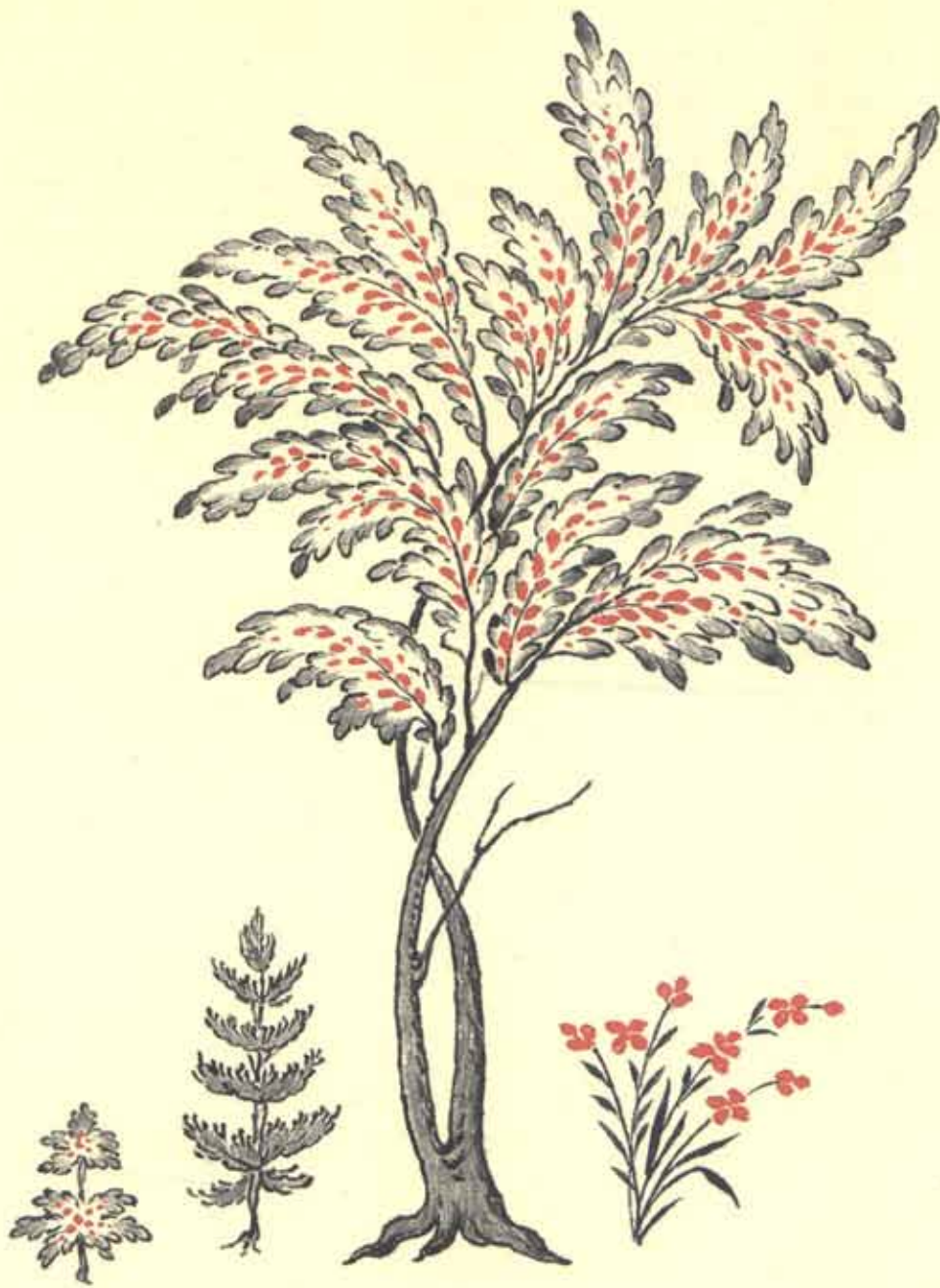
Эти изображения вполне применимы при творческой переработке в палехской живописи. Наши старые мастера эти традиции в изображении растительности часто использовали в своем творчестве. Особенно ярко это выразилось в произведениях И. В. Маркичева и А. В. Котухина. Нужно внимательно проанализировать их произведения, чтобы понять, в какой чистоте традиций они воспринимали это драгоценное наследие и как оно ценно для современного искусства.



Изображения растительности в палехской иконе XVIII века «Иоани Предтеча»

В этой иконе (Дом-музей П. Д. Корина, Москва) представлено необычайное многообразие растительности во всем богатстве ее разновидностей и тщательной проработке деталей. Здесь все формы растительности, которые изображались в предшествующих веках, приведены к жизненному правдоподобию, проявлен большой интерес к растительному миру, его познани и неисчерпаемому богатству природы.

Уже можно четко отличить хвойные деревья от лиственных и их породу. Цветущие деревья изображены с листвой, подчеркнутой узорной проработкой, со стволами, на которых читаются особенности их коры. Вместе с тем все это сохраняет орнаментальную условность и декоративность, четко подчиненную плоскости.



К таблицам 13, 14 (продолжение)

Комплекс изображений растений этой иконы может и должен служить ценнейшим материалом в работе над палехской художественной миниатюрой.

И. М. Баканов в своем известном пейзаже «Палех» блестяще использовал, творчески переработав, эти образцы. Молодым художникам Палеха необходимо внимательно изучить этот ценнейший, разнообразный материал, переосмыслить его, претворить в своих произведениях, учитывая, что цветовое решение данных деревьев не лишено декоративной условности.



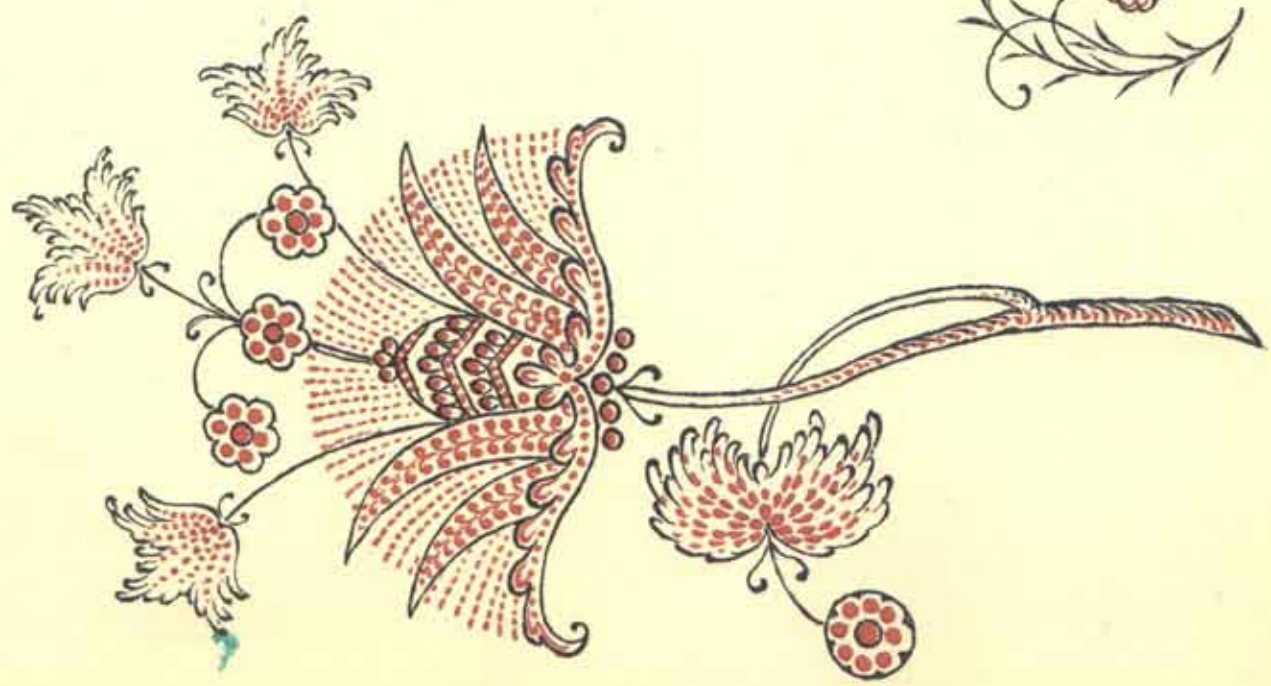
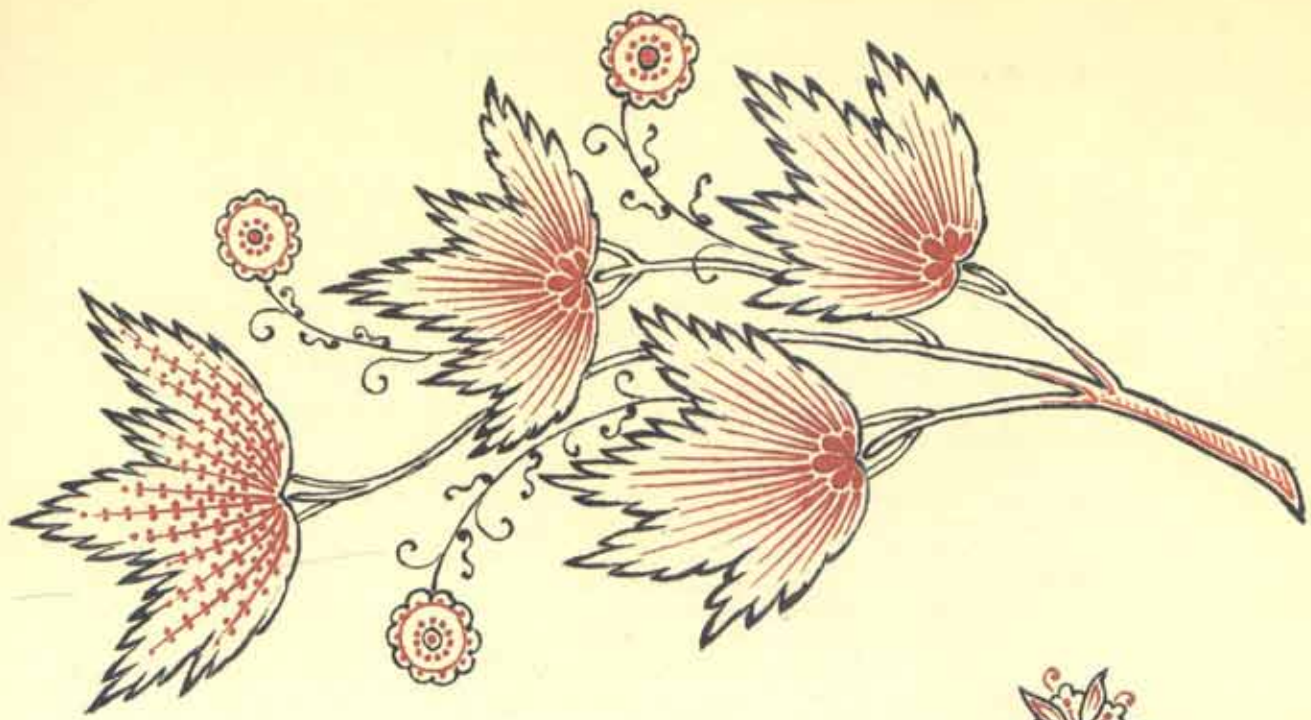
Изображение растительности в произведениях
И. М. Баканова и И. П. Вакурова

Старые мастера Палеха, прекрасно зная памятники древнерусской живописи, усвоили те прогрессивные традиции, которые отвечали характеру их искусства, самые значительные элементы. Они не переносили их в свои произведения буквально, но переосмысливали, перерабатывали, отбирали из них то, что соответствовало их творческому замыслу и задачам декоративно-прикладного искусства. И. М. Баканов в сказочной композиции строил все элементы ее, соответственно, в сказочном характере.

Здесь представлено изображение «цветообразного» дерева, вполне отвечающего замыслам художника. Он обращался к традициям живописи XII века, к фрескам Дмитровского собора во Владимире, не копировал их, но на основе их изучения создал свое сказочное дерево, которое было в свое время новостью в искусстве Палеха, привлекало своей красотой и декоративностью.

Интересны и фантастические «цветообразные» деревья сказочных композиций И. П. Вакурова. Он в своей работе опирался на традиции XIV века, сумев их претворить, заставить звучать по-новому.

Эти сказочные деревья И. М. Баканова и И. П. Вакурова заслуживают особенно тщательного изучения, чтобы по их примеру суметь создать новые образцы сказочных, фантастических деревьев, играющих большую роль в палехских композициях.



Палатное письмо в древнерусской живописи XV века

Формы палатного письма, как и все элементы древнерусской живописи, вначале были восприняты от Византии. Палаты изображались немасштабными изображению человека, формы их были скупы, носили черты примитивности, подчеркнутой условности.

Русские художники постепенно перерабатывали эти формы и к XV веку усовершенствовали их в соответствии с требованиями своего времени, внося в палатное письмо ощущение монументальности и особого изящества.

В таблицах 16, 17, 18 даются образцы палатного письма древнерусской живописи XV века (скомпонованы со многих икон этого периода).

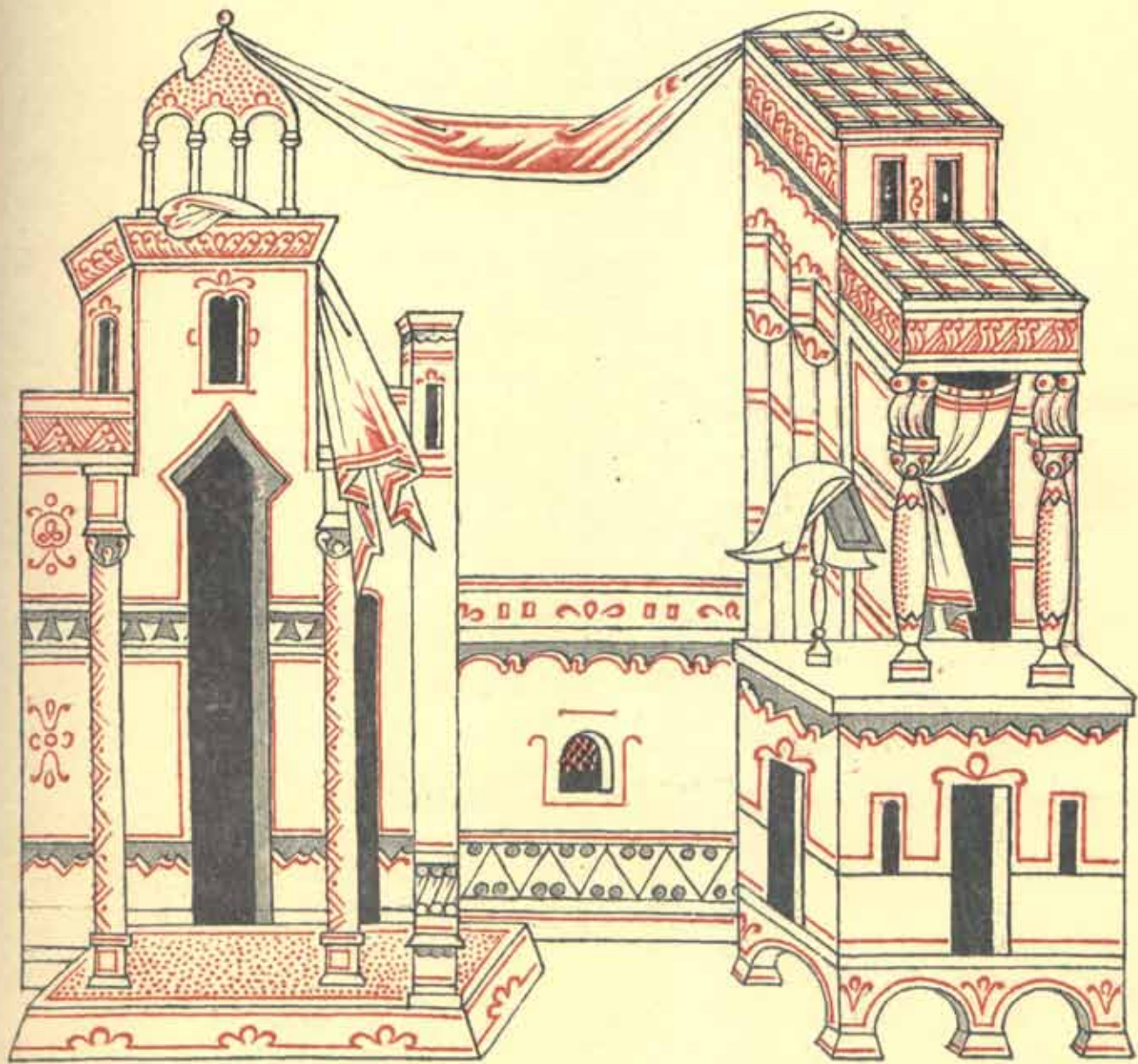
В них уже ярко выражены общие основные архитектурные формы, большое внимание уделено орнаментальным украшениям. Палаты разнообразны, красивы в своих простых линиях и тщательной разработке орнаментации.

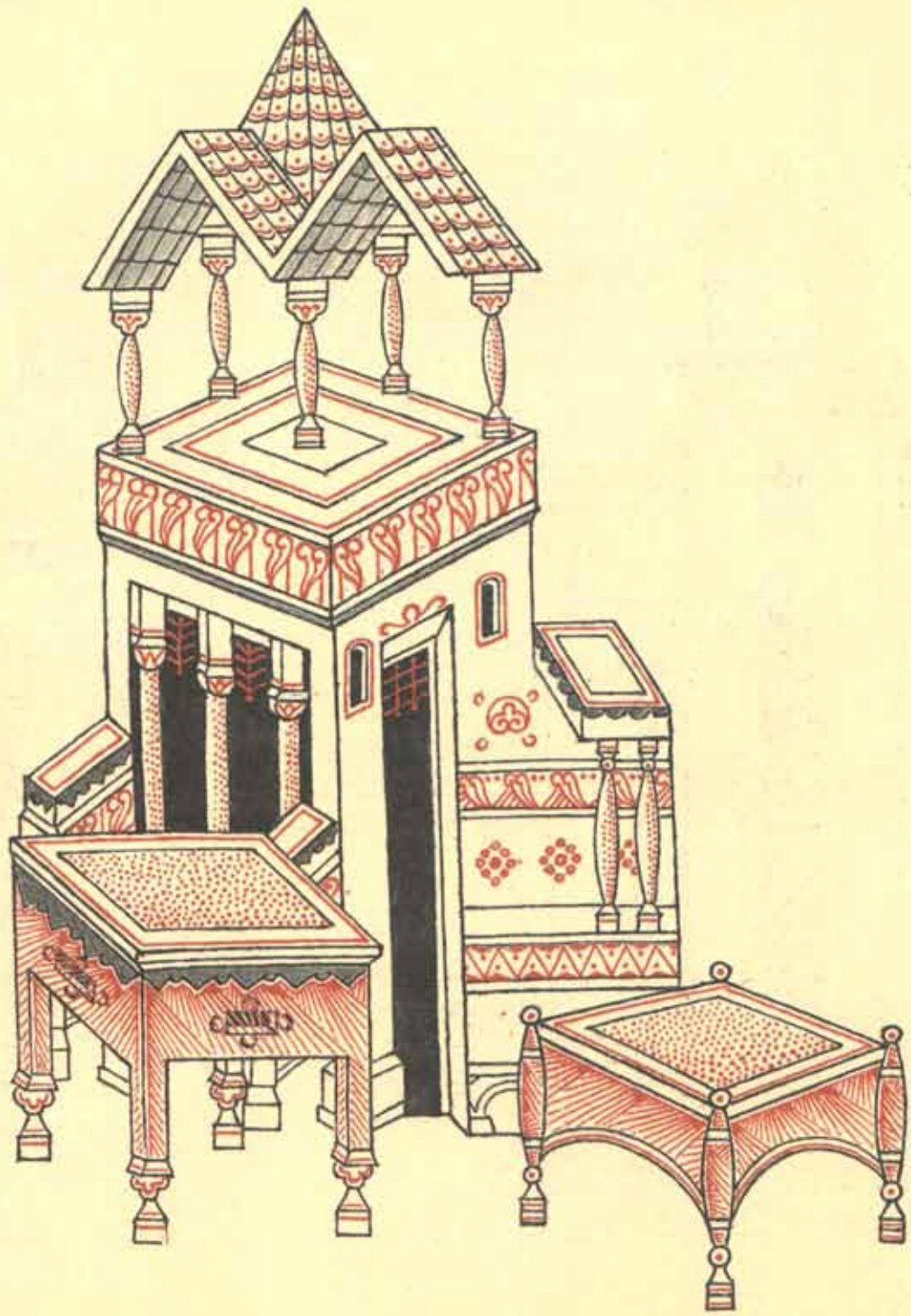
Характерно, что на крышах употребляются нишечки и точки, которыми подчеркнуты горизонтальные плоскости, округленные колонны, перекидные занавеси. Эти же приемы употребляются в изображении сидений, вынесенных за пределы палат.

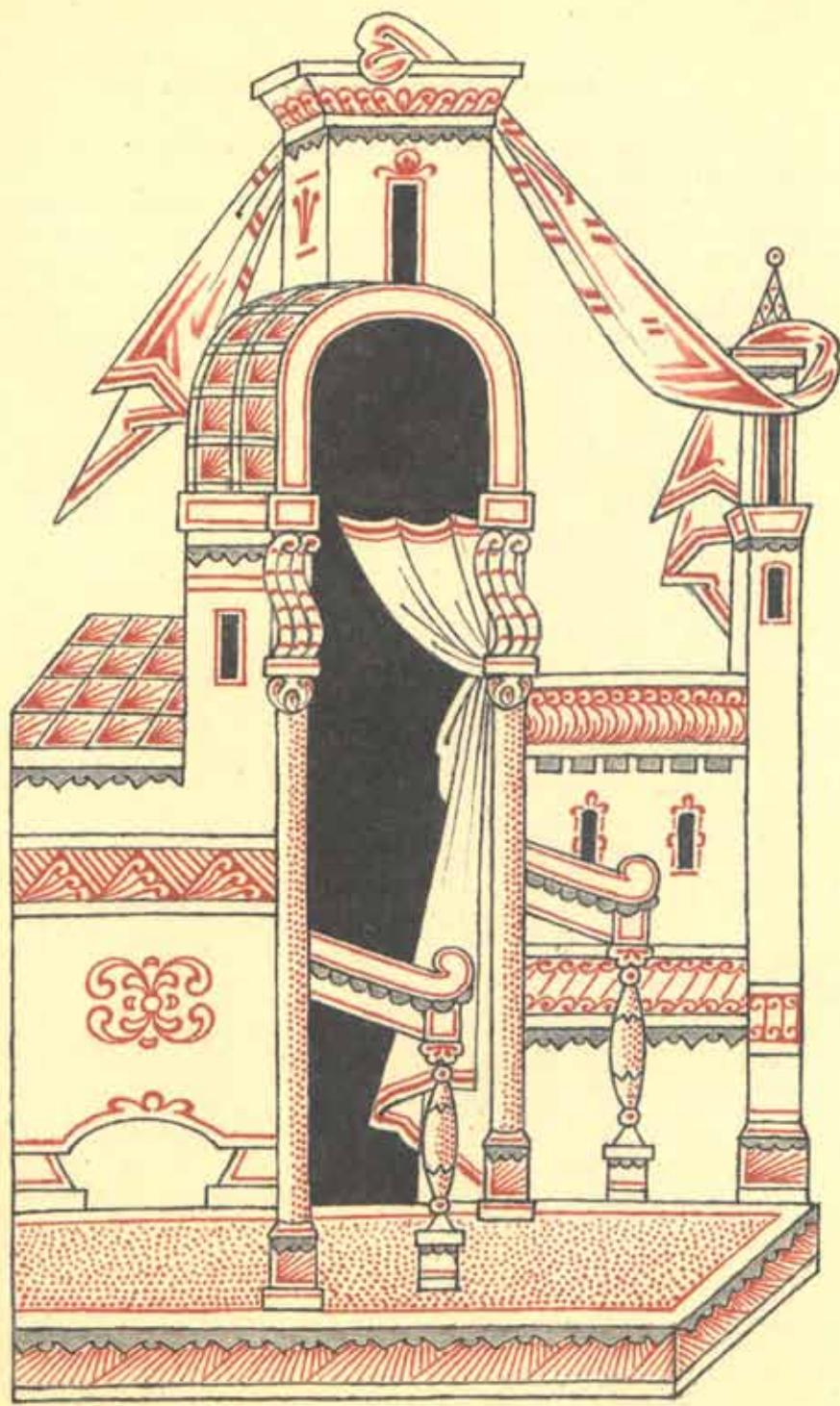
Объем палат выражается профилями, стенными проемами и окнами. Все это — характерные черты палатного письма XV века.

Интересны его цветовые решения. Каждое из изображений палат проплавлялось мягким, сдержанным и прозрачным тоном, так, чтобы создавался общий выразительный силуэт. Эти сдержанные цветовые гаммы порой оживлялись небольшими, но яркими пятнами, чем достигалось сильное звучание всех тонов.

Сам характер красоты таких палат близок искусству Палеха. Многие старые наши мастера брали за основу для своих произведений это палатное письмо, вдохновлялись им, развивали его традиции, которые остаются неисчерпаемыми.







Палатное письмо в живописи XVII века

Здесь изображены палаты с икон «Благовещение с акафистом» (ГТГ) и «Акафист Спасителя» (ГМПИ).

Палатное письмо в живописи XVII века значительно отличается от более ранних образцов. Если палаты в живописи XV века характеризуются простотой силуэта, общим впечатлением монументальности, при тщательной разработке орнаментов, то палаты XVII века гораздо более сложны по самой архитектуре, многоплановы и даже часто имеют несколько этажей. Они не столь условны, не лишены жизненности и правдоподобия, в масштабе построены в соответствии с человеческими фигурами, которые в них могут помещаться. Это — новое по сравнению с палатным письмом более ранних веков.



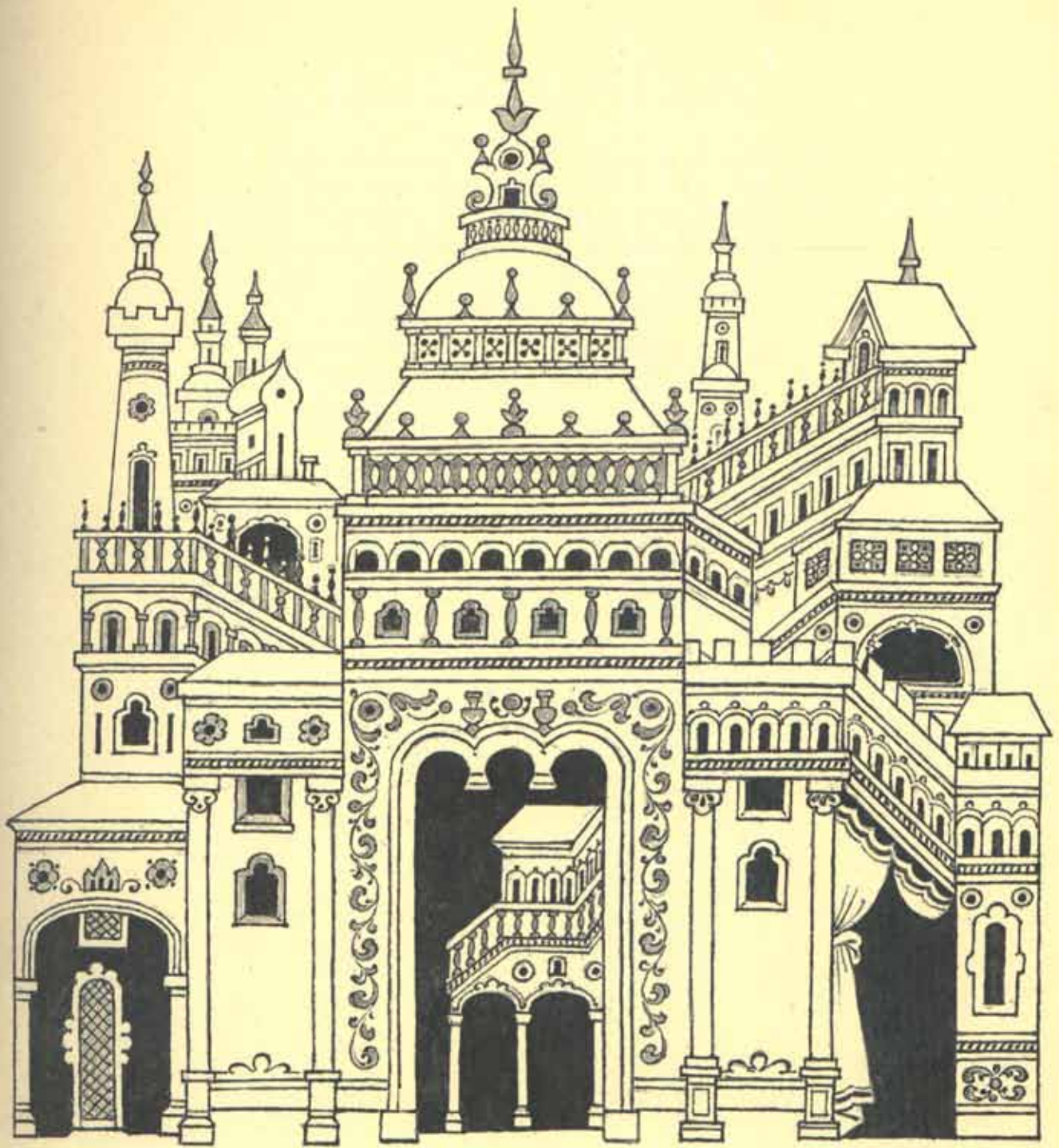
К таблицам 19, 20 (продолжение)

Их особая красота заключается в многообразии и изяществе форм, в обилии деталей — входных лестниц, барьеров, башен, переходов. Все отдельные части палат обильно украшены точеными шарами, решетками, балясинами, башенками-«минаретками».

Сам принцип этого палатного письма дает возможность художнику варьировать его в широком разнообразии форм.

Палатное письмо XVII века было очень любимо старыми мастерами Палеха. Особенно ярко его традиции выражены в творчестве П. Д. Баженова и И. В. Маркичева. Они черпали в этих традициях новые прогрессивные возможности для своего творчества.

Приведенные образцы палатного письма XVII века с икон палехских и ушаковских писем заслуживают самого тщательного изучения, как с точки зрения архитектурного построения, так и со стороны утонченной, богатой и разнообразной орнаментации.



Палатное письмо в живописи XVIII века

Образец палатного письма XVIII века представляет большой интерес. Он выполнен Б. М. Ермолаевым с иконы акафиста Спасителя палехских мастеров XVIII века (ГМПИ) со всей тщательностью и любовью к прекрасному памятнику. Этот образец исходит из традиций палатного письма XVII века строгановской школы. Миниатюрность и тонкость живописи, изящество, сложность форм и орнаментальных украшений — его характерные черты, свойственные строгановским традициям. Палехские мастера в XVIII веке обогатили эти изображения еще более разнообразными формами, еще более тонкими и сложными орнаментами, чем особенно отличается палехский стиль палатного письма.

Данный образец изищен в своей тонкости и сложности. Он заставляет в себя всматриваться и открывать все новые привлекательные детали, новые красоты. Этим они и интересны, эти его качества должны наличествовать в палехской миниатюре.

Не лишне сказать немного и о технике этого образца. В нем все элементы палат раскрыты красками темных тонов и контуры их остаются еще темнее раскрыши. Вся же детальная проработка выполнена светлыми красками, чуть ли не белилами, в некоторых элементах прямо белилами, а к светлым линиям и между ними сделана менее светлая прилавка тона, соответствующего раскрыши. Эта техника вообще применялась в иконописи, применяли ее и старые мастера Палеха. Нужно ее не забывать, плодотворно, творчески применять и в палехском искусстве сегодняшнего дня.



Палатное письмо старейших мастеров Палеха

Такое изображение палат принадлежит одному из старейших мастеров Советского Палеха И. М. Баканову. Глубокое изучение традиций и творческая их переработка, свойственные этому замечательному художнику, позволяют поставить его произведение наряду с образцами палатного письма древнерусского искусства.

Палаты Баканова, их основные формы и орнаментальные украшения заимствованы из принципов палатного письма XIV, XVI и XVII веков, основные признаки их переработаны и слиты в единое целое.

В живописи XV века палаты — лишь декоративный, условный элемент. В подавляющем большинстве случаев там палаты не масштабны изображению человека, являются лишь символом и поэтому не включаются в реальное восприятие содержания всей композиции.

У Баканова палаты сохраняют основные традиционные формы, но вполне соответствуют размерам человеческих фигур.

По лестницам человек может войти внутрь палат, открытый вход и закрытый выход — все это реалистично и в то же время традиционно. Объем площадки, на которой размещаются палаты, выражается боковыми пристройками, а объем самих палат — профилями и входными проемами.

Изысканно-красиво и богато орнаментальное украшение палат, подчеркивающее сказочность их облика. Очень интересно у Баканова и общее цветовое решение палатного письма. Сиделки палат выполнены нежными, прозрачными тонами, нанесенными легкой плавью, прекрасно передающими живой натуральный тон деревянных построек.

Этот образец творчества Баканова особенно ценен для изучения характера палатного письма, сохраняющего лучшие традиции старины и свойственного искусству Палеха.



Изображение воды в живописи XVII века

В древнерусской живописи до XVII века изображение воды встречается очень редко. Его можно найти лишь на иконах «Крещение», где оно не очень выразительно. На иконе северокарельских писем я впервые нашел интересное изображение воды, которым могли воспользоваться палехские художники.

Этот рисунок волны оригинален и может много подсказать мыслящему художнику. Убедительная простота этого рисунка волны заставляет художника еще над ним работать, обогащать его.

Так и поступил И. П. Вакуров в своей композиции «Буревестник», разработав и усовершенствовав этот рисунок. Он показал, как можно при знании традиции и при творческом ее восприятии создать новое, подлинно художественное и оригинальное произведение.

Приведенный здесь рисунок волны, характерный для икон XVII века, заслуживает внимательного изучения, так как дает возможность дальнейшей его творческой разработки, как это делал Вакуров.



Изображение воды в живописи XVII века ушаковских писем

В XVII веке воды уже занимают видное место в иконах. Особенно характерным и выразительным является изображение воды в ушаковской иконе «Благовещение с акафистом» (ГТГ).

Здесь волны изображены завитками, некоторые из них вытянутые, как бы ударяющиеся о берег и от этого удара дающие гребни и завитках, а в целом вся вода изображена в состоянии бурного волнения. Волны выполнены прорисью светлой краской по темному фону. Гребни воли прорисованы спиралеобразными линиями. Для создания впечатления их объема к линиям прориски сделаны светлые приплавки с более светлыми бликами в центре. Этой манерой изображения воды пользовалось в своем творчестве большинство палехских художников. Они, изучив ее как основу, развивали каждый по-своему.

Этот рисунок дает толчок воображению каждого молодого художника. Его надо детально изучить. Само построение завитков воли, их форма и прорись — все это материал для творческой переработки, как это делали старые мастера Палеха.

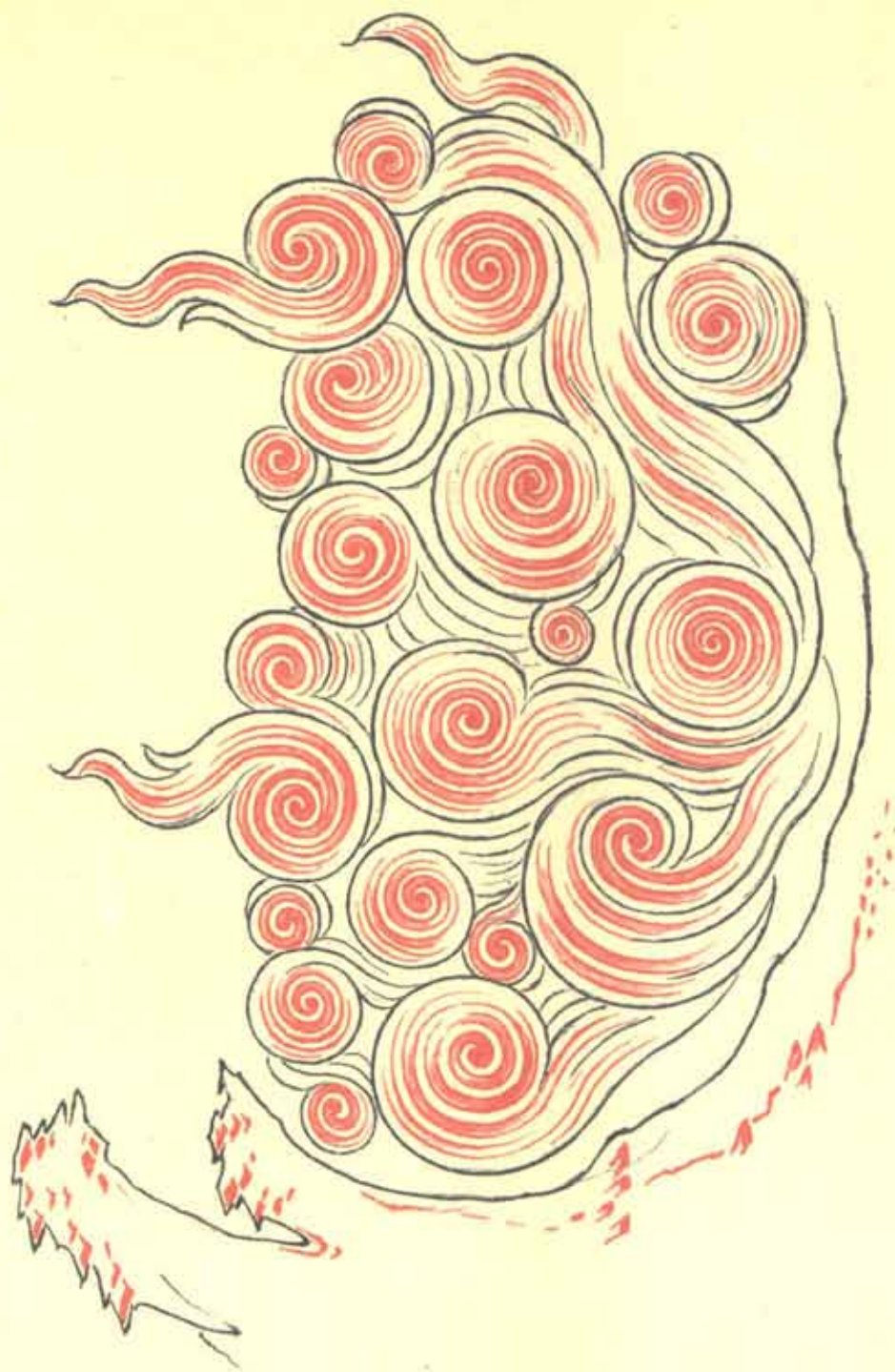


Изображение воды в живописи конца XVII — начала XVIII века палехских писем

В палехской живописи изображение воды так же имеет свои особенности. Здесь — рисунок с одного из икон палехской иконы «Николай Чудотворец с житием» конца XVII — начала XVIII века (ГМПИ).

Изображение воды имеет некоторое сходство с волнами в живописи ушаковских писем, но и отличается от них. Во-первых, рисунок воды проще, нет перегруженности деталей, как в ушаковских письмах. Во-вторых, гребни воды разнообразнее и по форме и по размерам. Показаны не только гребни в завитках, но и плавные переливы воды. Техническое выполнение воды в палехской живописи имеет некоторые общие приемы с ушаковскими. Так же сами волны и переливы их прорисованы графическими линиями светлой краской и приплавлены. Разница лишь в том, что в ушаковской живописи волны прорисованы в одну линию и к этим линиям сделана приплавка, а в палехской живописи прорисованы волны и переливы их выполнены в две параллельные линии и между ними наложена легкая приплавка. А чтобы чувствовался больший объем воды, в центрах их положена приплавка более сильная.

Теперь нам известны два варианта изображения воды. Ими пользовались все наши старые палехские мастера. Молодым художникам эти основы надо изучить и запомнить во всех их особенностях для того, чтобы создавать новые типы изображения воды.



Изображение воды в произведениях А. А. Дыдыкина

В произведениях А. А. Дыдыкина вода, волны изображаются явно под влиянием ушаковских писем XVII и палехских — XVIII века. Рассмотрим изображение воды в его композиции «Волга — русская река» и эскиз к нему (ГМПИ). Здесь мы видим спиралеобразные завитки гребней волн, причем некоторые из них растянуты. Эти черты идут от ушаковской манеры. А техническая проработка — парные линии волн, их плавные перегибы — идет уже от палехских писем. А. А. Дыдыкин объединил эти два принципа изображения волн и создал свой вариант. Чувство художника ему подсказало, что в изображениях воды и ушаковских и палехских писем много условности. Он их переработал, отходя от условного однообразия формы волн, их подчеркнутой графичности.

В его произведениях в изображении волн сохранены основные традиции древнерусской живописи, что особенно дорого для палехского искусства.



Изображение воды в современном палехском искусстве

Это рисунок с композиции И. И. Зубкова «Золотая рыбка» (ГМПИ). Изображения волн в современных палехских композициях очень разнообразны и интересны. Здесь рисунок волн индивидуален, ни от кого не заимствован.

И. И. Зубков был самородком, одаренным удивительной способностью. Он с первого взгляда воспринимал черты новых работ своих товарищей и преломлял их по-своему, никому не подражая. В своей «Золотой рыбке» он создал новую манеру изображения волн. Гребни их состоят из как бы полузавитков, что дает впечатление не бурного, а лишь волнующегося моря. Этот прием не противоречит старым традициям и обогащает палехское искусство.



Изображение воды в произведениях И. П. Вакурова

На таблице — рисунок бурного моря с произведения И. П. Вакурова «Буревестник» (ГМПИ), в котором особое внимание уделено изображению воды. Оно оригинально и красиво. Это индивидуальный, неповторимый образ.

Вакуров прекрасно изучил изображения воли XVII и XVIII веков, но взял из них только то, что способствовало выражению его мысли, созданию образа бушующего моря, отвечающего символическому произведению Максима Горького.

Традиционность изображения в этом рисунке сохранена, но в такой мере, в какой она помогает созданию впечатления бурно бушующего моря. Манера предыдущих веков здесь сохраняется в изображении переливов воли, форме завитков их гребней. Также и двухлинейная проработка рисунка воли и их переливов идет от тех же традиций. Здесь все средства выражения умело подчинены главной мысли художника. Море Вакурова и ново и традиционно. Это яркий пример творческого использования старых традиций в современной палехской живописи.

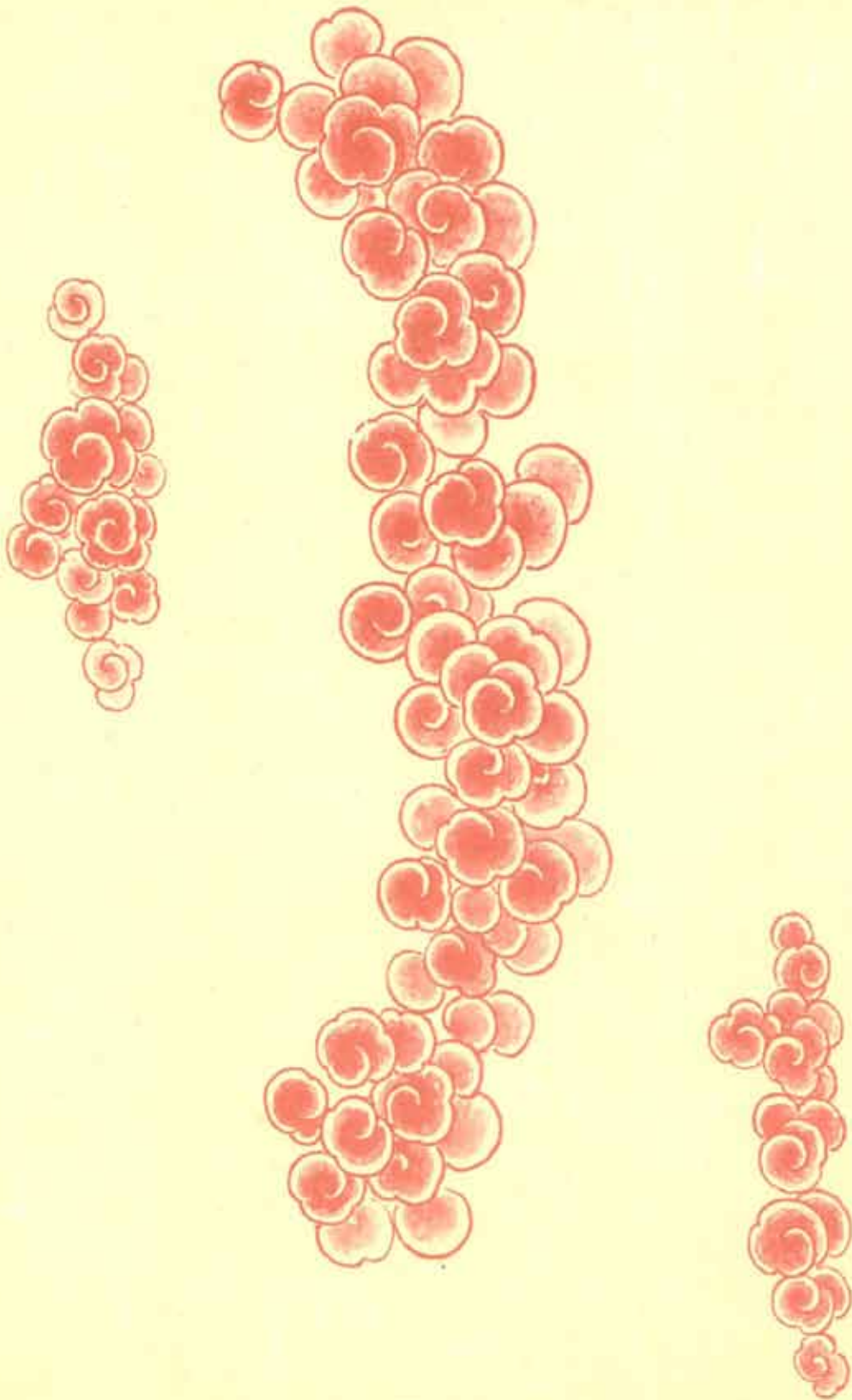


Изображение облаков в современном палехском искусстве

В древнерусской живописи изображения облаков различны как по форме, так и по технике выполнения. Особенно разнообразно и декоративно изображались облака в иконостасных писмах XVII века.

Старые мастера Советского Палеха — И. И. Голиков, И. М. Баканов, И. В. Маркичев, А. В. Котухин и другие — отбирали и развивали в своих произведениях наиболее красивые изображения облаков из традиционных форм, применяя самую детальную их разработку. Произведения этих мастеров впитали в себя лучшее из старого наследия в этой области, и их образцы могут быть положены в основу работ современных художников Палеха.

Предлагаемые образцы изображений облаков Голикова и Баканова являются особо важными для творческого освоения молодыми художниками.

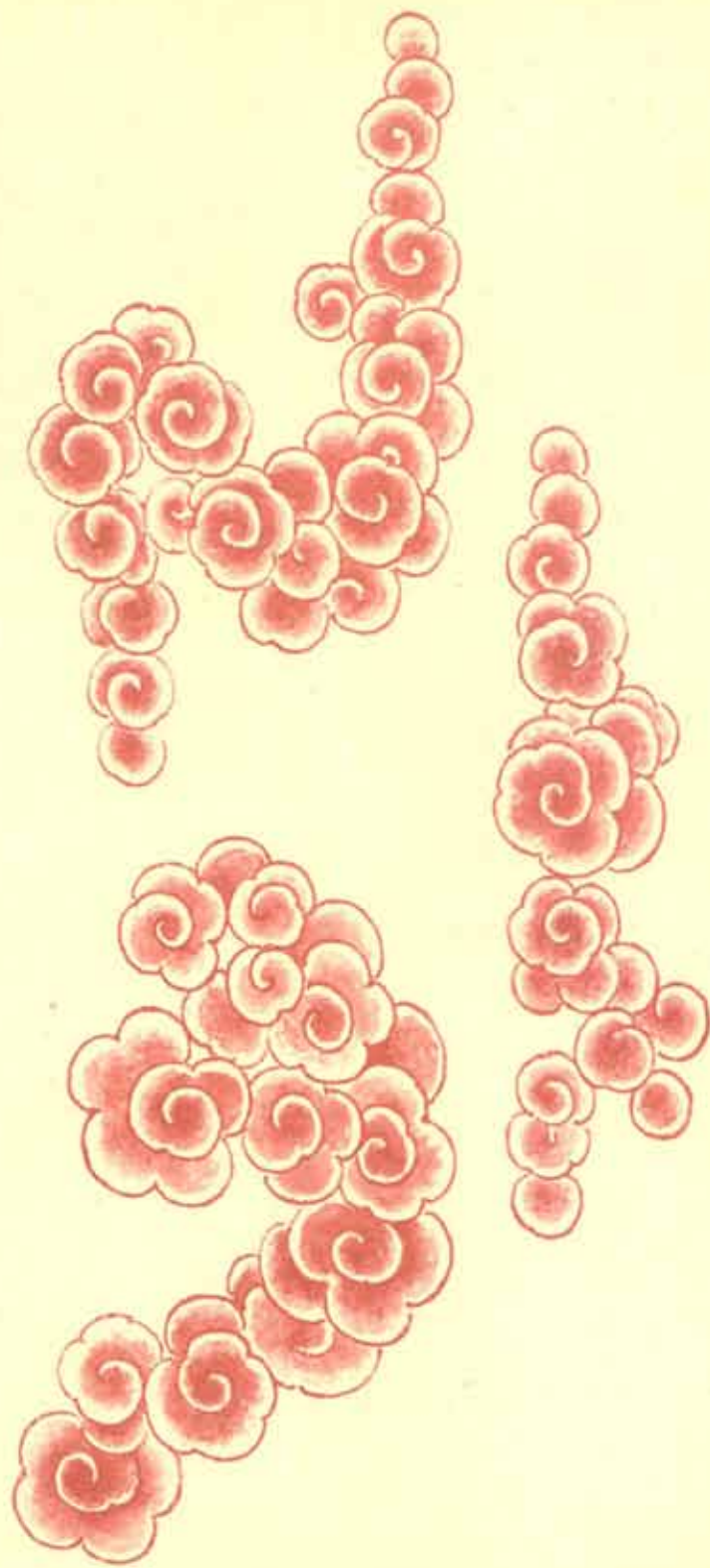


К таблицам 29, 30 (продолжение)

Большой интерес представляет техника изображения облаков. Здесь главную роль играет белильная подготовка в разную силу и легкая цветовая плавь роскрыши. Самое тонкое — это опись облаков согласно их силе и цвету, тоном несколько светлее их, которым прорисовываются все детали, в разную силу, живыми линиями (то есть где сильно, где слабее, а где чуть заметно).

После прорисовки деталей, чтобы подчеркнуть объем облаков, в их центральных частях соответствующими тонами наносится блики в два-три тона. Так облака обретают форму и объем, выразительные, несмотря на условность.

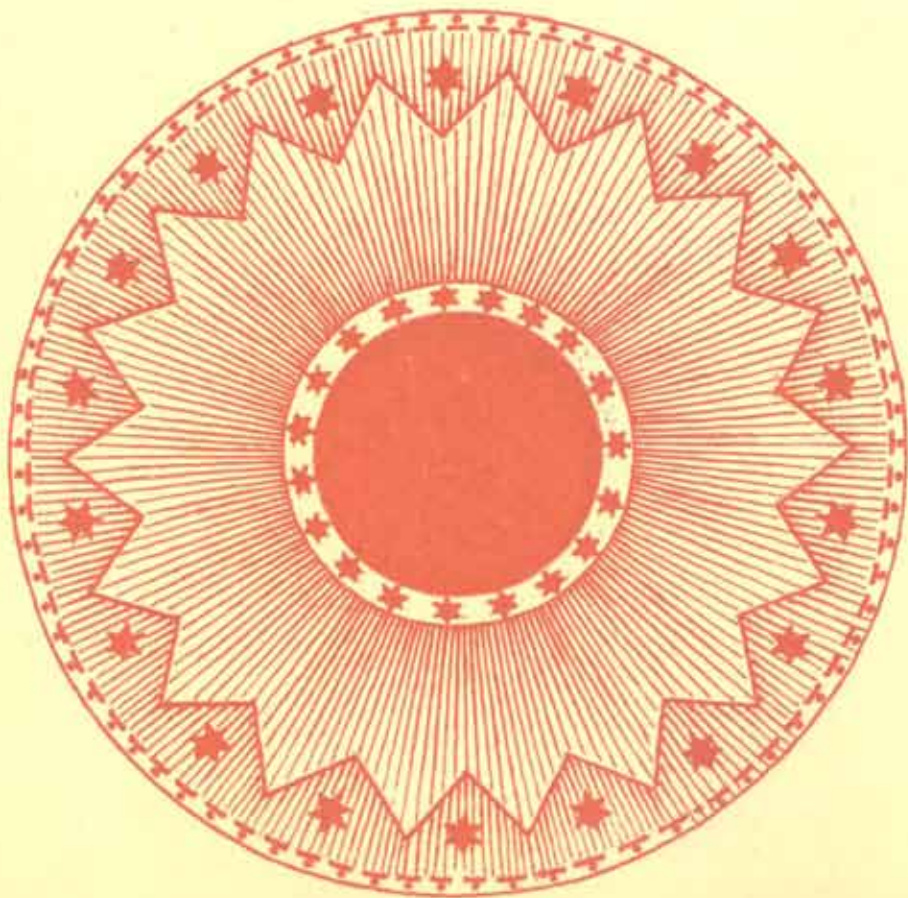
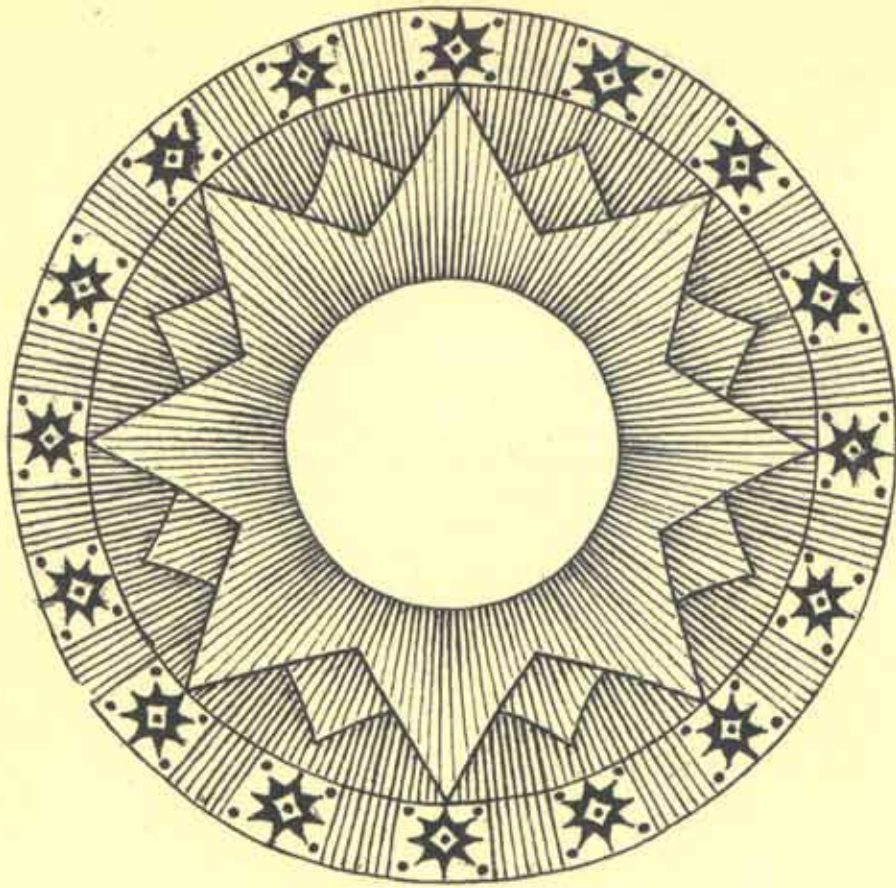
В иконописи такие облака назывались «облака каравашками». Тщательное изучение этих традиционных приемов может привести к полноценным, новым, творческим решениям.



Изображение сияний в палехской живописи XVIII века

Изображение сияний, располагаемых обычно вокруг голов святых, занимает в древнерусской живописи значительное место. На древних иконах эти сияния-ореолы по рисунку — довольно просты и в большинстве выполнены горизонтальными «штралями», простыми лучами и звездами.

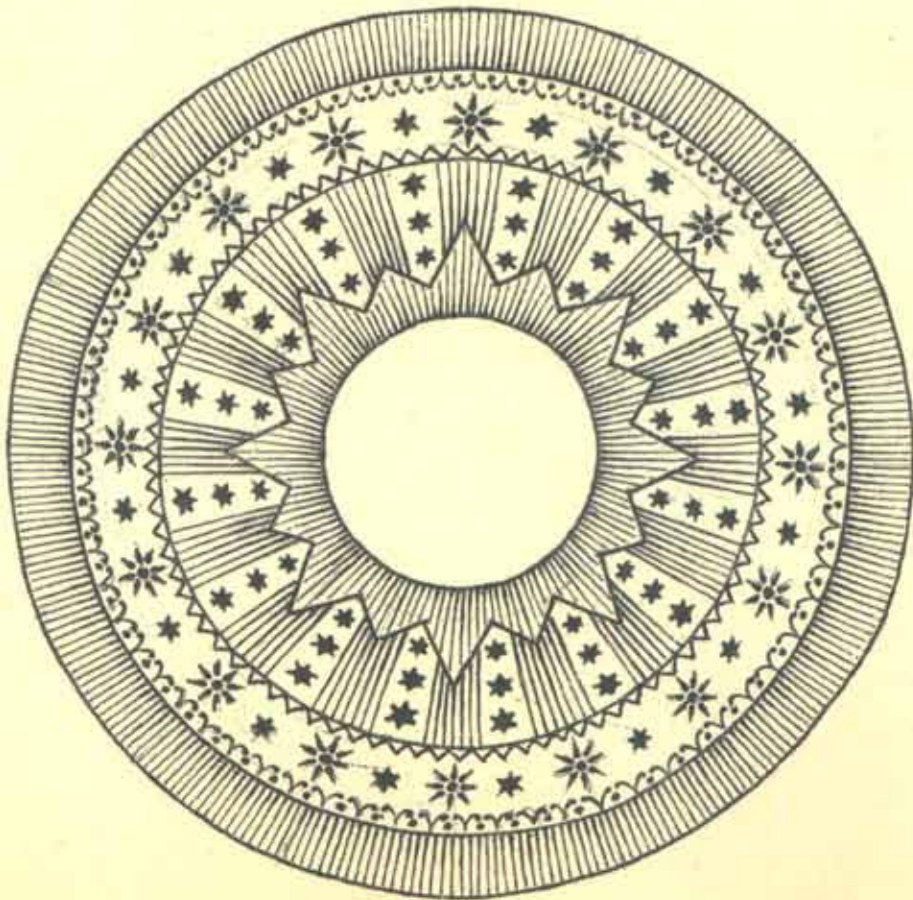
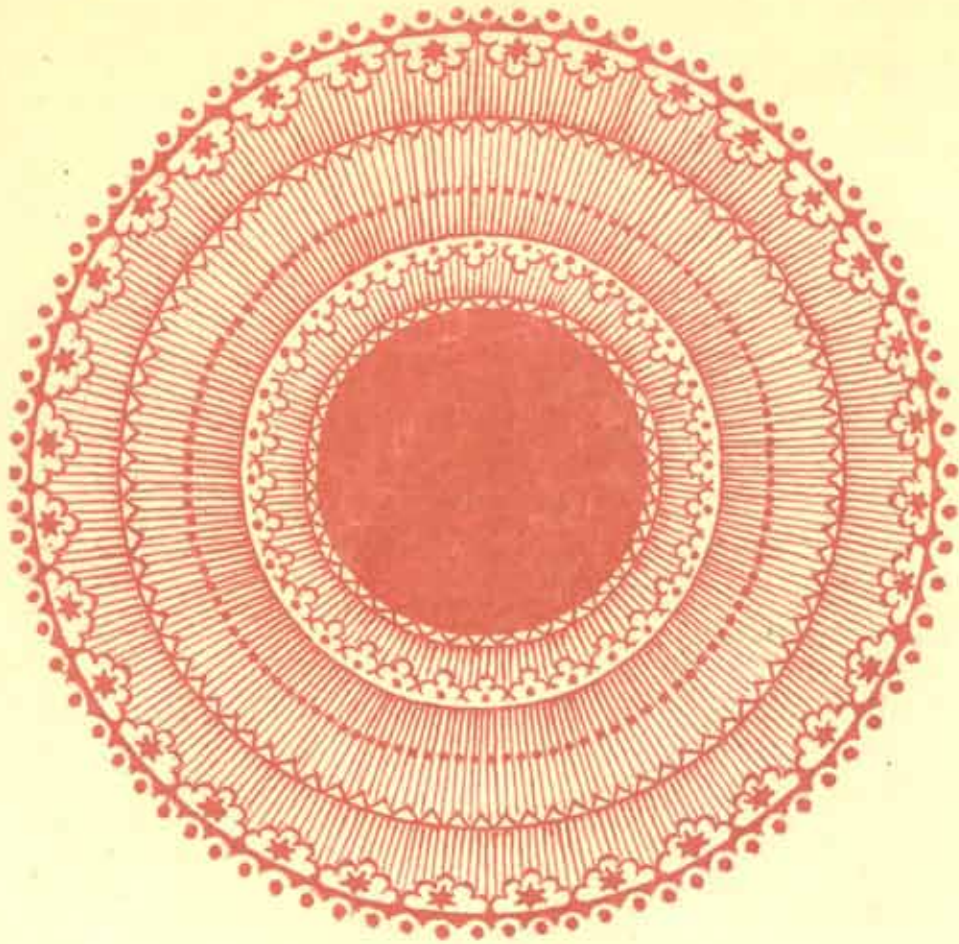
Для современного Палеха имеются образцы изображения сияний из живописи палехских писем XVIII века (икона «Акафист Спасителя» ГМПИ) сложные, интересные и разнообразные по форме, рисунку и технике.



К таблицам 31, 32 (продолжение)

По существу, рисунок их прост, но сама техника выполнения придает им особый эффект, она сложна и трудоемка. Силнии в палехских иконах XVIII века тонки, ажурны, как бы пронизаны золотыми лучами. Они выполняются обычно иконошью.

В таких ореолах И. П. Вакуров изобразил «Победу», А. В. Котухин — «Жар-птицу». Эти приемы должны сохраниться и получать свое дальнейшее развитие в искусстве Палеха как традиционные и подлинно декоративные.



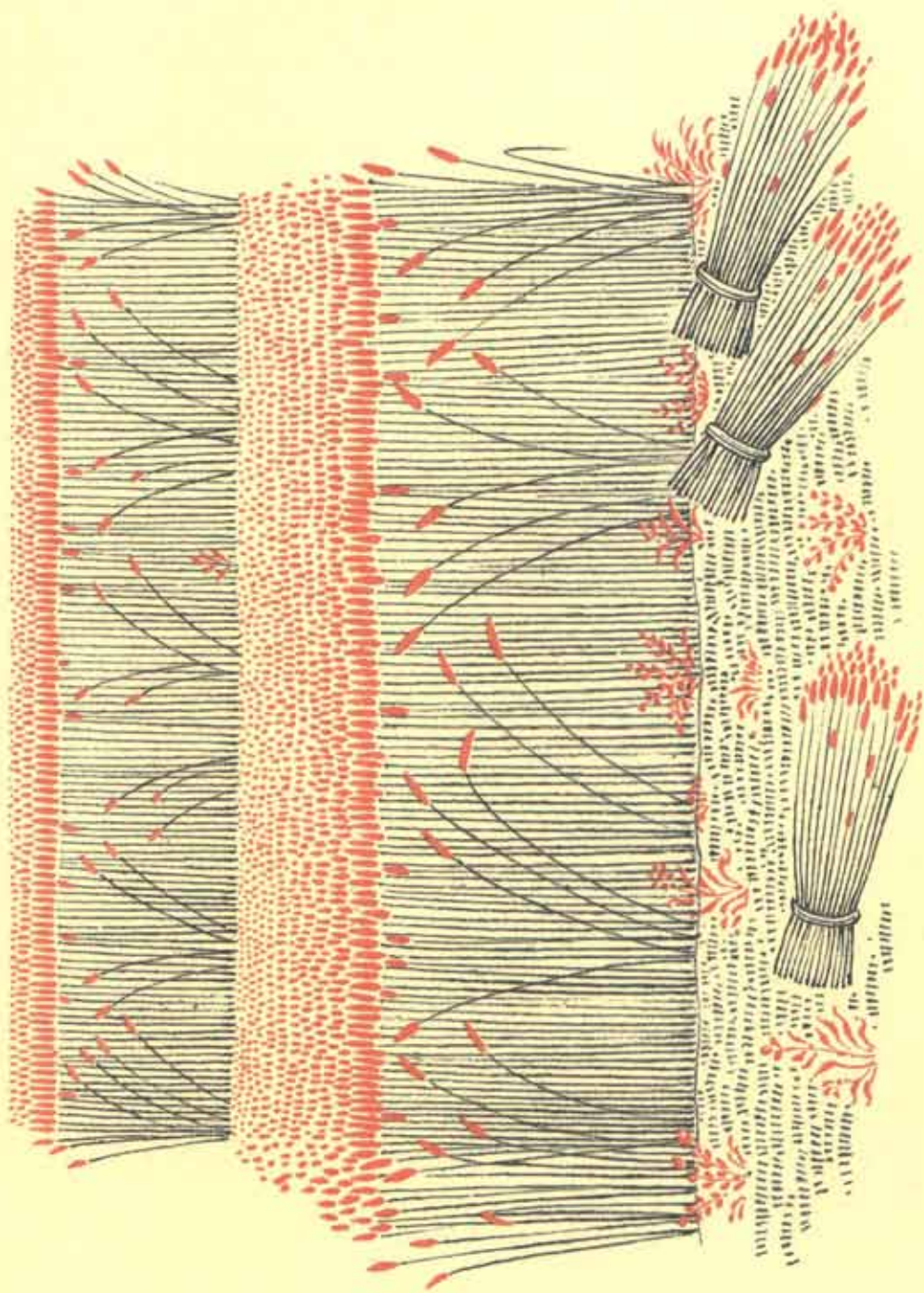
Изображение злаков в ярославских фресках XVII века

Замечательное, поэтическое изображение ржаного поля впервые встречается в ярославских фресках XVII века (церковь Иоанна Пророка. Сцены из жития Елисея, 1680). Здесь изображено житво, в котором четко показан четырехполосный посев. Точка зрения на поле дается сверху, поэтому хорошо видны густые полосы, одна за другой. Изобилие урожая подчеркнуто горами сжатых и уже сложенных тучных снопов. Все это выполнено в условных, обобщенных формах, но дает живое представление о реальной жатве. Красота ржаного поля, массы золотой ржи занимают видное место и в палехском искусстве, они любовно запечатлены в произведениях многих старых палехских мастеров. Голиков, Баканов, Котухин часто обращались к ярославским образцам, изображая жатву.

Голиков очень близко подходил к ярославским традициям, сохраняя в своих произведениях точную горизонтальность расположения полос ржи. Баканов в своем известном пейзаже «Палех» уже несколько отошел от ярославских традиций, приблизившись к подлинному реализму.

Котухин изображал ржаное поле несколько условней Баканова. А Маркичев создал свою трактовку спелой ржи (таблица 34). Все художники Палеха явно использовали ярославские письма XVII века в этой области, каждый перерабатывая их по-своему.

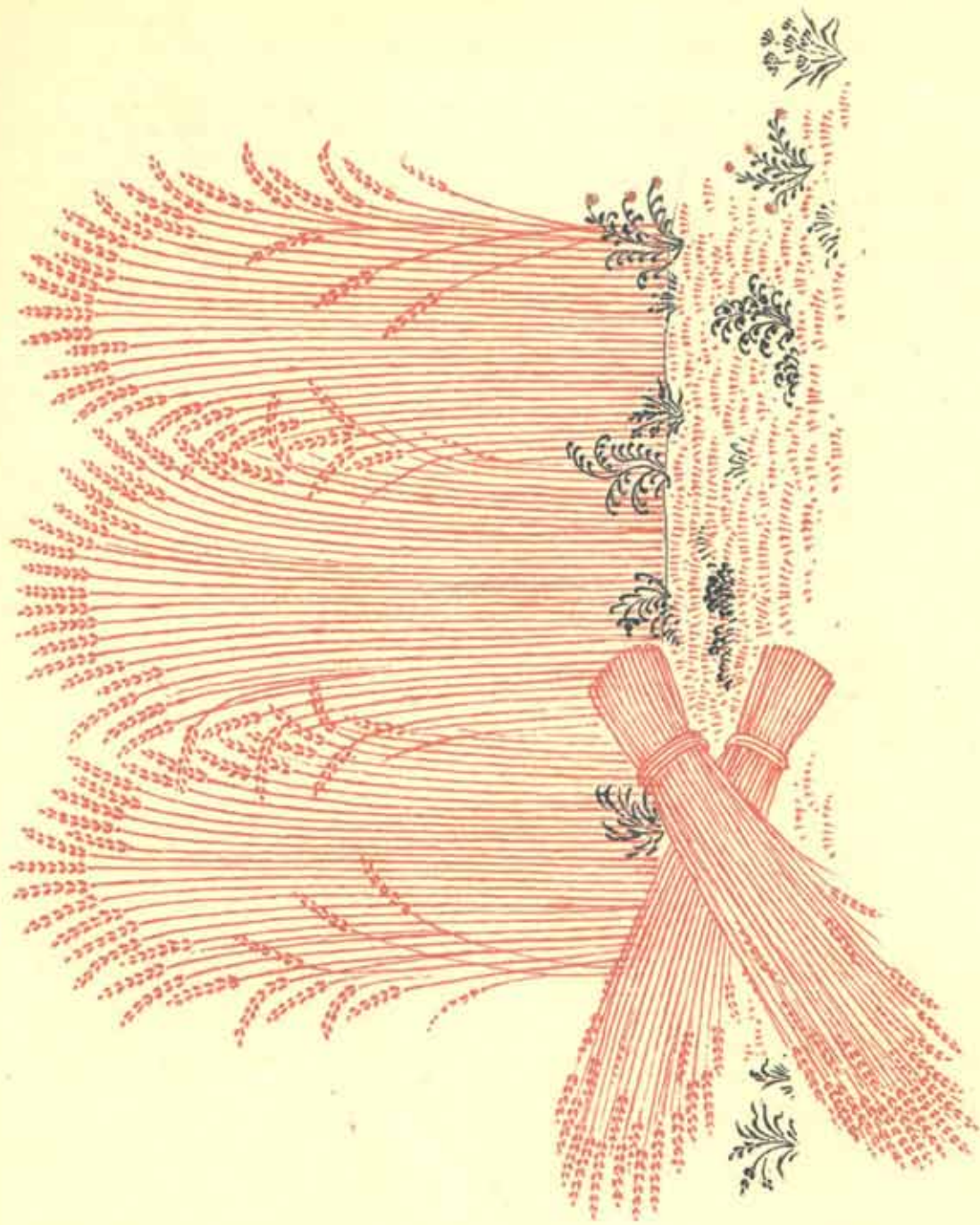
Ярославские изображения ржаных полей близки по духу и характеру творчеству палехцев и неоднократно получали новые варианты в их произведениях.



Изображение злаков в современном палехском искусстве

Здесь представлено изображение русского поля ржи, житва работы И. В. Маричева. Он придал красивую веерообразную форму пучкам колосьев ржи, которая подчеркивает впечатление обильного урожая, любовно выписал тучные колосья, клал в них зернышко к зернышку («Житва». ГМПИ).

К сожалению, в работах молодого поколения палехских художников мы встречаем часто небрежное выполнение изображения ржаного поля.



Изображение зимнего пейзажа в современном палехском искусстве

Зимний пейзаж характерен для палехской живописи. Композиция с тройкой, несущейся сквозь клубы снежной метели, — очень распространенный сюжет у палешан.

В древнерусской живописи мы не знаем примеров зимнего пейзажа, он не имеет старых традиций. Палешане заново разрабатывали различные типы зимнего пейзажа. Среди них первым был И. И. Голиков. Иногда снег он делал серебряными точками, а вьюгу — завихрениями снега.

И. П. Вакуров в изображении метели обобщал отдельные снежные вихри с тысячами мельчайших серебряных точек, и у него получалась пурга, в которой не виделось ни зги.



К таблицам 35, 36 (продолжение)

7
Лучше всех, как мне кажется, изобразил метель И. А. Челышев в своем произведении «Метелица» (ГМПИ), рисунок с которого представлен на этой таблице. Здесь видны вьющиеся снежные вихри, создающие общее впечатление снежной вьюги. Хорошо передана и фактура снега. Ее не спутаешь ни с облаками, ни с водой, как это может произойти в зимних пейзажах некоторых художников, которые не разбираются — что снег, что вода, что облака — и пишут все одинаковыми, шаблонными завитками.

Техникой, подобной челышевской, разрешила изображение метели и Ф. И. Ключкина (таблица 36). В этом рисунке видны вихри снега, летящего из-под копыт бешено мчащейся тройки (ГМПИ).

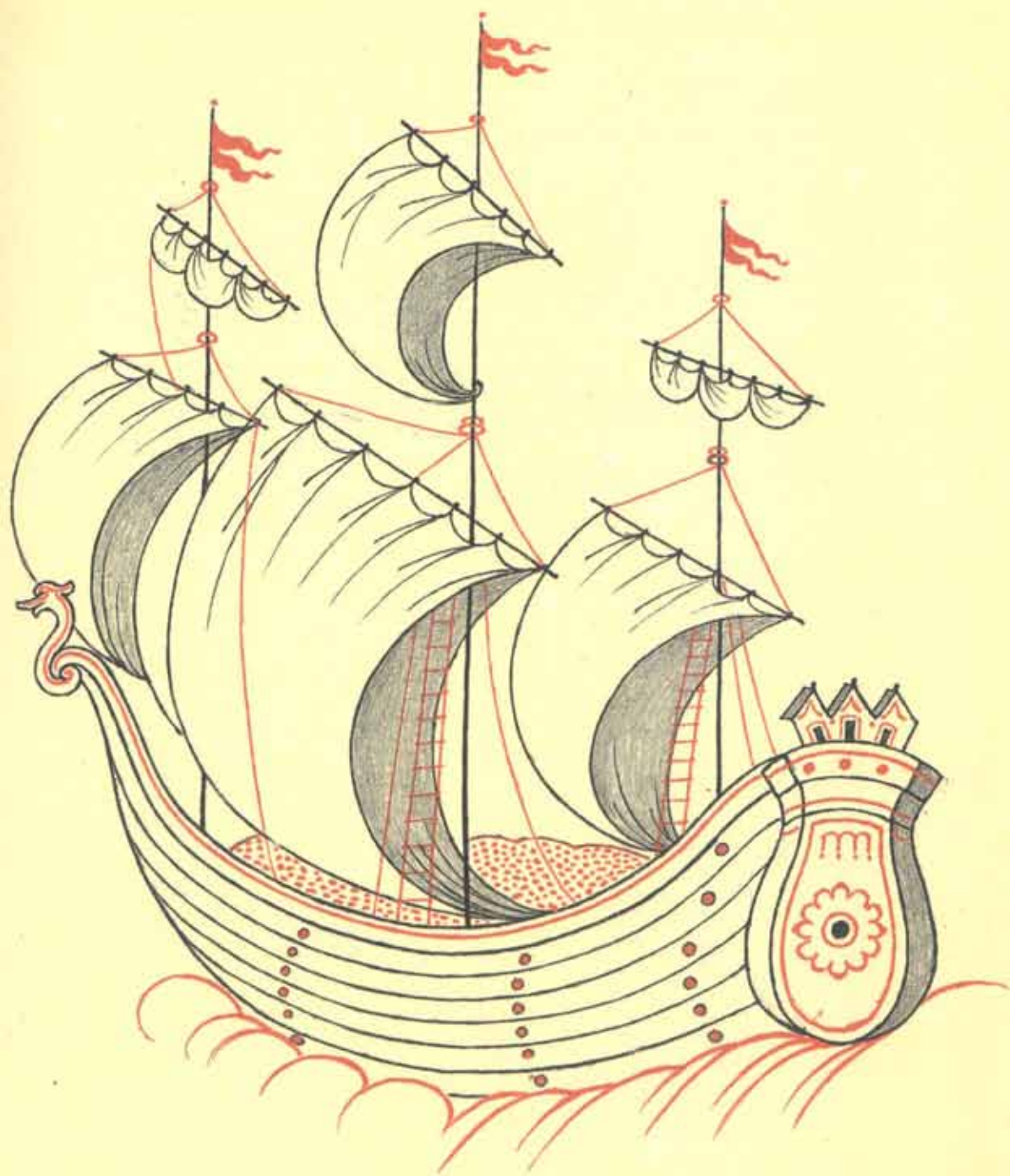
Эти два рисунка снежных пейзажей Челышева и Ключкиной стоят серьезного внимания. Здесь авторы отошли от уже сложившегося шаблона и создали новый тип зимнего пейзажа с метелью, не противоречащий основным палехским традициям.



Изображение корабля в палехских писемх XVII—XVIII веков

В древнерусской живописи корабли изображались редко — главным образом, в житийных иконах. Эти изображения обычно были обобщенными, условными, немасштабными фигуре человека. Наиболее выразительные и интересные изображения кораблей имеются на клеймах иконы палехских писемх конца XVII — первой половины XVIII века — «Николай Чудотворец в житии» (ГМПИ).

Особенно привлекателен один из этих кораблей — маленький, парусный, простой и красивой формы с прекрасно найденным соотношением масштабов корпуса корабля и его распущенных парусов. Он явился прообразом многих сказочных кораблей Палеха. И впредь он может служить основой для разнообразнейших палехских композиций, где изображению кораблей часто отводится значительная роль.

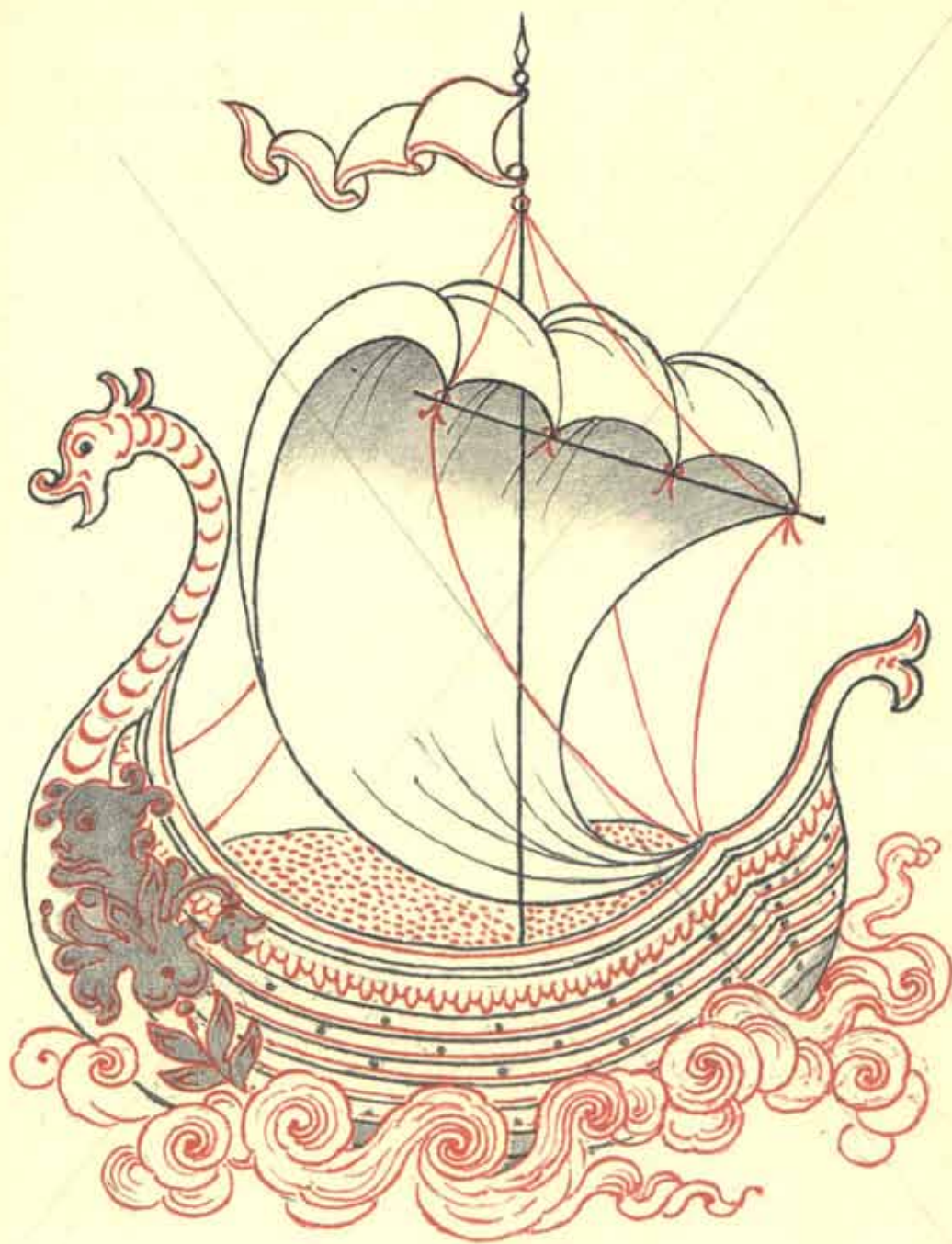


Изображение кораблей в современном палехском искусстве

На таблице воспроизведен рисунок корабля с произведения И. И. Голикова «Царь-Салтан» (ГМПИ) — один из многочисленных, созданных фантазией этого выдающегося художника. Старые традиции изображения кораблей он изучил детально и мог их разнообразно варьировать.

Главная прелесть голиковских кораблей — в красоте их общей формы и в детальной разработке украшений. Они всегда различны. Носовые части кораблей украшены головами причудливой птицы, неведомого животного, сказочного дракона с раскрытой пастью. Края бортов и корма — тонкими орнаментами. Этот корабль по форме и пропорциям замечательно уравновешен с парусом и флагом. Красива его носовая часть, оканчивающаяся головой дракона, чешуя которого переходит на грудь корпуса в растительном орнаменте, из которого как бы вырастает также орнаментальная человеческая голова. Все это изображено с большим художественным чутьем и фантазией.

Голиков создал новые традиции в изображении корабля, которые заняли большое место в современном искусстве Палеха. Они достойны детального изучения и претворения их в произведениях настоящих и будущих поколений художников Палеха.



Изображение корабля в современном палехском искусстве

На таблице воспроизведен рисунок с эскиза И. В. Маркичева (ГМПИ). Впоследствии этот эскиз был им разработан, но он представляет большой интерес даже в подготовительном состоянии.

Здесь мы видим, как художник, взяв только уголь, не мудрствуя, не пользуясь каким-либо другим материалом, выразил свою первую мысль, представление о сказочном корабле, изобразил его в форме плывущей птицы.

Примечательно то, что художник в условных формах создал такой образ корабля, который воспринимается как реальный. Нужно также отметить чувство меры художника в соотношении корпуса корабля с его парусами, а также в расположении и масштабах орнаментальных резных украшений корпуса корабля. Это изображение красиво и декоративно. Оно вполне соответствует характеру современного палехского искусства.



Изображение корабля в современном палехском искусстве

Здесь рисунок с иллюстрации к книге «Садко» работы Б. Н. и К. В. Кукулиных. Он обращает на себя внимание и представляет большой интерес. Изображение оригинально, декоративно, красиво как общей своей формой, так и орнаментальными украшениями.

Кукулины хорошо чувствовали торжественный склад былины о Садко. Ими создан новый вид былинного корабля, который своей формой и украшениями переносил бы зрителя в давние времена и отвечал героически возвышенному духу былины. Этот корабль далеко отошел от традиционных форм кораблей хотя бы XVII века, но авторам удалось создать новый тип корабля, самостоятельный и не противоречащий палехскому искусству. Здесь общая форма корпуса напоминает плывущую птицу, как у Маркичева, но все же корабль в целом совсем иной. Другой формы и паруса.

Этот корабль заслуживает внимания и изучения. Он может подсказать художнику новые пути к созданию образов кораблей.



Изображение карет в ярославских фресках XVII века

В древнерусской живописи редко встречаются изображения средств передвижения, кроме колесниц в иконах, посвященных легенде о взятии на небо Ильи Пророка. Наиболее интересными из тех, что я знаю, являются экипажи во фресках ярославской церкви Ильи Пророка.

Эти образцы и послужили отправным пунктом для изображения карет и разного вида повозок в современном палехском искусстве.



К таблицам 41, 42 (продолжение)

Рисунок, воспроизведенный на этих таблицах, выполнен И. И. Голиковым в 1924 году в одной из его первых работ в новом палехском стиле и является копией ярославской фрески. Голиков особенно интересовался различными формами экипажей. Он много работал над тройками уже в начале становления нового палехского искусства и искал для них в древней живописи самые красивые образцы экипажей, которые были бы фантастичны, изящны и убедительны.

В данном случае он нашел подходящие образцы кареты к своим тройкам. Он изучил их, с любовью делал с них копии, а затем легко варьировал все их отдельные элементы в своих каретах и повозках. Эти же изображения творчески использовали в своих произведениях И. М. Баканов и А. А. Дыдыкин.



Изображение повозок в современном палехском искусстве

В современном палехском искусстве необходимы элементы изображения средств передвижения. И. И. Голиков первый создал много видов повозок — и карет, и пролеток, и саней. У него что ни тройка, то новый вид повозки.

Зная формы и украшения различных пролеток в ярославской живописи XVII века, на их основе, он создавал свои, новые формы.

В ранних его тройках формы повозок и саней всецело исходят из ярославских. Позднее он разработал свои формы, которые вполне соответствовали его динамичным коням и теперь уже стали традиционными для Палеха.

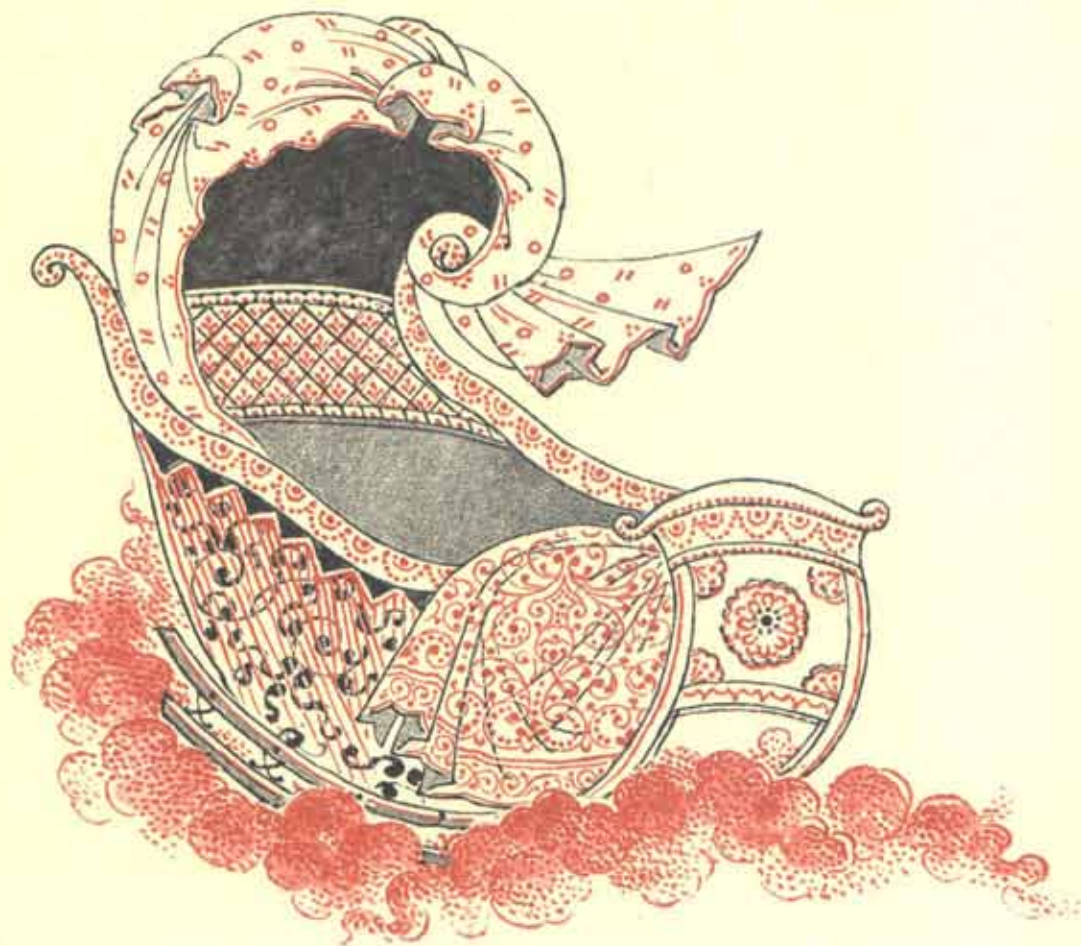


К таблицам 43, 44 (продолжение)

В этом рисунке мы видим повозку новой формы, созданную Голиковым в одной из его «Троек» (ГМПИ). Она проста и красива по форме и богата по орнаментальному оформлению.

Вторая повозка (таблица 44) из произведения И. П. Вакурова «Бесы» (ГМПИ). Она не менее интересна, чем у Голикова, и выполнена по собственной фантазии автора. Оба эти рисунка повозок — лучшие образцы в палехском искусстве.

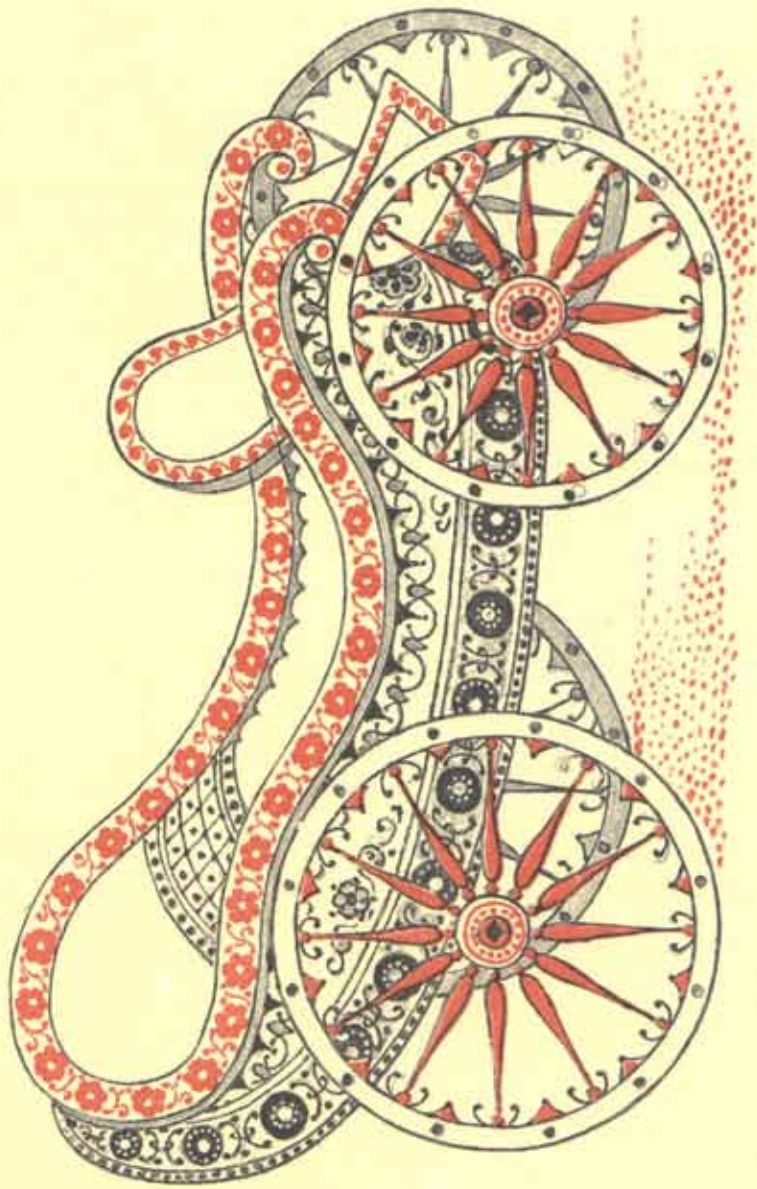
Изучение их позволит на этой основе создавать новые варианты изображений.



Изображение пролеток в современном палеохском искусстве

Это рисунок пролетки с произведения А. А. Дыдыкина «Ах ты, Валя, разудала голова» (ГМПИ), исходящий из традиций прославской фресковой живописи XVII века. Эта пролетка очень интересна. Она оригинальна по форме и красива по орнаментальным украшениям. Дыдыкин, прекрасно чувствуя прелесть русской песни, опозитизировал и облик пролетки. Она небывалая, невиданная. Художник писал ее так, чтобы заставить зрителей всматриваться в нее, любоваться ее красотой, поражаться ее замысловатым украшениям. В этом и ценность песенной Дыдыкинской пролетки.

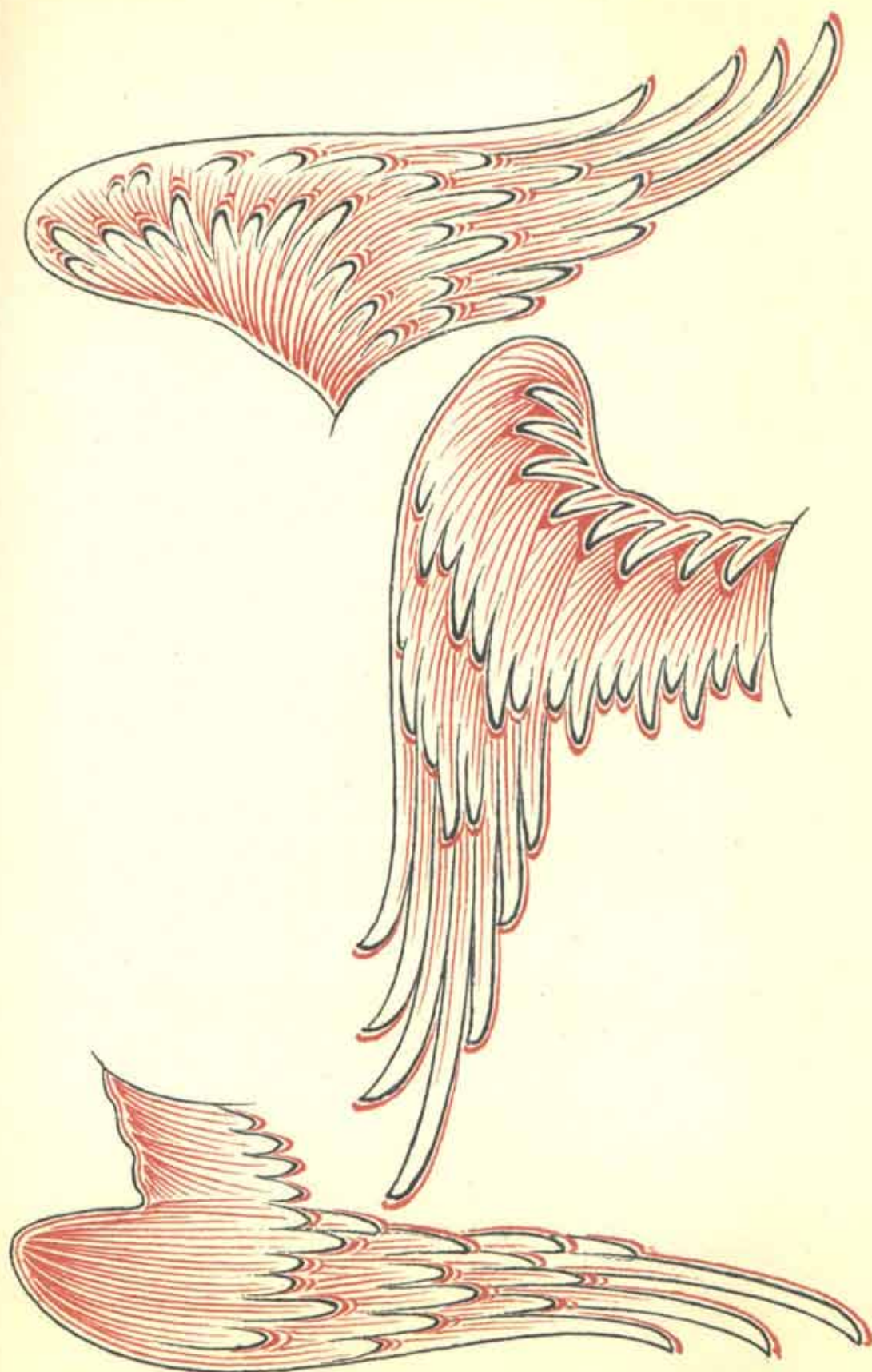
Это изображение надо изучить, на основе его одаренный художник может создать еще лучше, красивее, лишь бы он знал традиционные основы рисунка, как знал его А. А. Дыдыкин.



Изображение крыльев в древнерусской живописи XV века

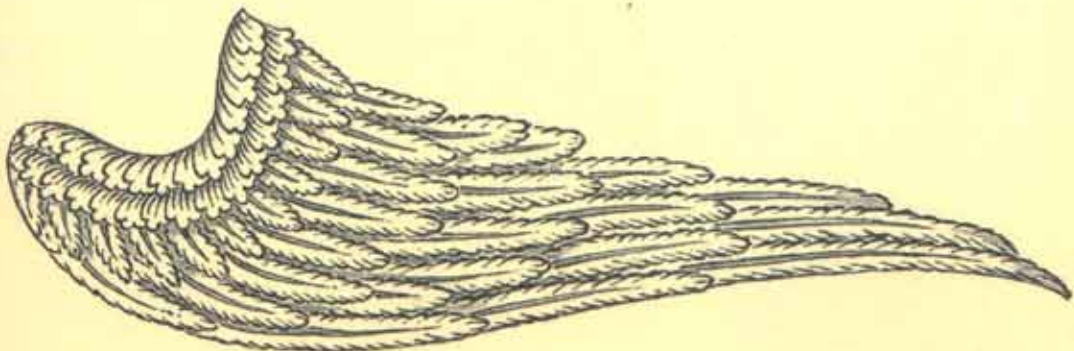
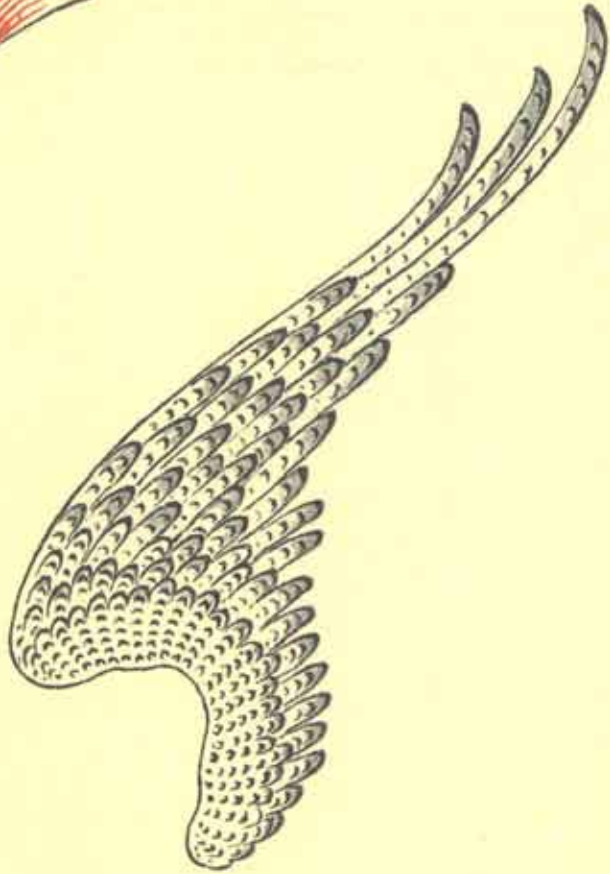
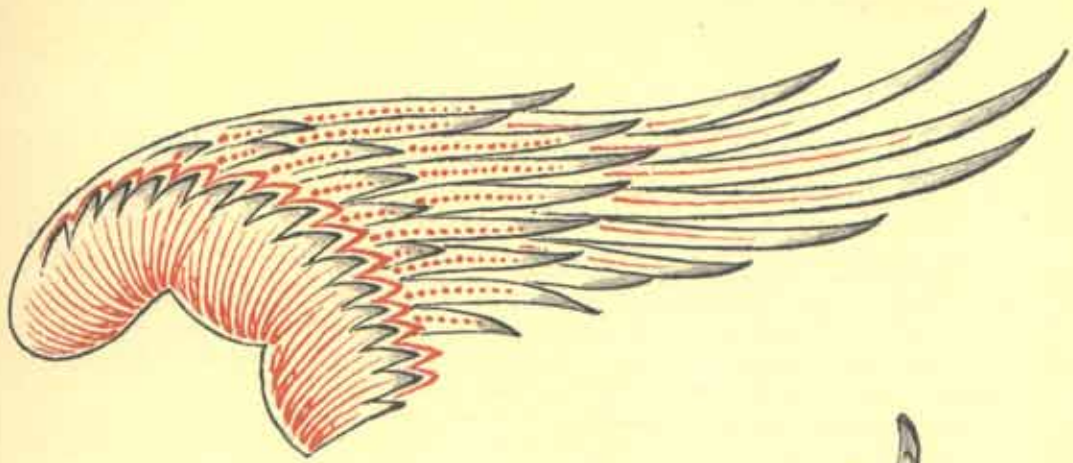
В древнерусской живописи крылья как постоянная принадлежность фигур ангелов, архангелов, серафимов, херувимов и некоторых святых встречаются нередко, и их изображение имеет свои, уже сложившиеся традиции.

Эти рисунки выбраны из многих композиций XV века как наиболее характерные и декоративные, по своему характеру наиболее соответствующие стилевым особенностям современной палеохской живописи. Они разнообразны и красивы по цвету. Большинство из них выполнено в темных тонах. Чаще всего они расписаны темно-коричневой краской, и каждый ряд их перьев подлавлен в два тона светло-синеватыми оттенками, а иногда красиво и тонко прописана на всех крыльях творением золотом.



Изображение крыльев в живописи
XVII века и в современном палехском искусстве

Изображение крыльев в живописи XVII века менее условно, чем в более ранних произведениях. Хотя по общей форме они близки к образцам XV века, но детальная проработка отдельных перьев уже иная. Она более следует натуре, кроме того, здесь иная техника их выполнения. Если в предыдущей таблице представлены изображения крыльев, выполненные цветом и инокопью твореным золотом, то здесь крылья просто покрывались твореным золотом или листовым и подробно расписывались черной краской. Они выглядят совсем иначе, но также красивы, декоративны и вполне согласуются с характером современного искусства Палеха.



К таблицам 47, 48 (продолжение)

На этой же таблице — изображение крыла птицы работы И. П. Вакурова. Оно очень близко к традициям живописи XV века, но вместе с тем здесь есть элементы и более поздние, относящиеся к XVII веку.

Художник сумел творчески сочетать в своем произведении традиции XV и XVII веков, свободно их варьируя и обогащая. Не менее прекрасно здесь и его изображение птицы, где так же есть элементы живописи и XV и XVII веков, которые художник сумел органически сочетать и дать обобщенный образ.

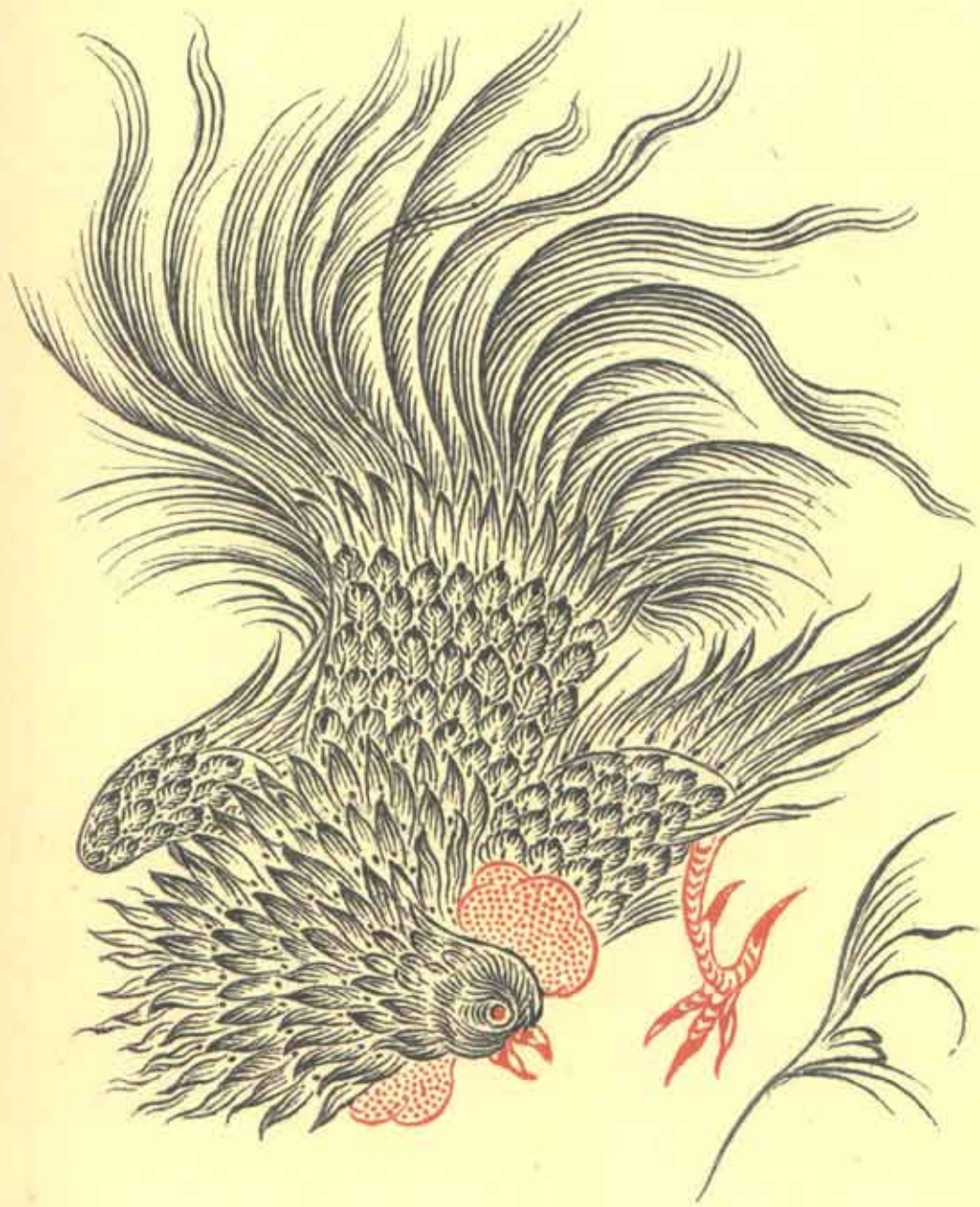
Удивительно красивы крылья драконов, демонов и царевны-лебеди в произведениях Вакурова. Они особенно выразительны по цвету. В них ярко-красный цвет с синим, протканый золотой иноколью, создает особое ощущение богатства, сказочности, волшебства. Этот опыт в особенности должен быть изучен.



Изображение птицы в современном палехском искусстве

Это изображение петуха работы И. И. Голикова выполнено графическим приемом, золотом на черном фоне (лаковая миниатюра «Петух»).

Здесь автор применил приемы изображения крыльев, использованные в иконе «Иоани Предтеча» XVIII века, но придал им большую динамичность. Петух изображен художником в момент боя. Все его перья, их форма приближаются к натуре, но и не лишены декоративной условности. Это уникальный пример в палехской живописи и по характеру изображения и по его графической технике, которая заслуживает особого внимания, изучения и применения в искусстве современного Палеха.



К таблице 50

Изображение головы женщины в древнерусской живописи конца XI — начала XII века

Этот известнейший памятник византийского искусства — «Владимирская Богоматерь (Умиление)» (ГТГ) — является одним из уникальных шедевров древней живописи.

Богоматерь изображена в момент, когда младенец прильнул к ее щеке, ласкаясь к ней, а она полна материнской любви и скорби за его будущее. Этот образ заставляет глубоко задуматься. И чем больше всматриваешься в лицо Богоматери, созданное рукой гениального художника, тем больше оно вливает добрых чувств в душу человека, а это самое дорогое и нужное для художника.

Изучая это замечательное произведение, художник вдохновляется на создание произведений, исполненных глубоких чувств, на простоту и ясность средств выражения. Все эти качества дороги и в палехском искусстве, которое призвано воспитывать в людях чувства высокой красоты и глубокой душевности.



Женская голова в древнерусской живописи XIII века

На таблице изображена голова Богоматери, взятая из ярославской «Оранты-Богоматери «Великая панagia» (ГТГ).

Богоматерь изображена молодой женщиной со строгими, правильными чертами лица, с задумчивым взором, смотрящим в лицо каждого зрителя, как будто разгадывая его скрытые думы. Лицо ее озарено большими глазами, несимметрично описанными темными линиями.

Образ Богоматери, исполненный женственности и бодрости, открывает человеку красоту жизни. Эти замечательные качества достигнуты талантом и умением древних мастеров. Все это выражено традиционными средствами, заимствованными от иконописцев предыдущих веков.

Памятник является примером того, как надо в своих произведениях создавать образы, которые бы всей силой выражали какое-либо переживание, радость или страдание. Художник обязан уметь это выразить своими традиционными средствами.



Изображение мужской головы в древнерусской
живописи XII века

В XII веке наряду с иконописным искусством Киевской Руси так же развивалась иконопись и на Владимиро-Суздальской земле, и уже к концу XII века здесь создаются значительные произведения.

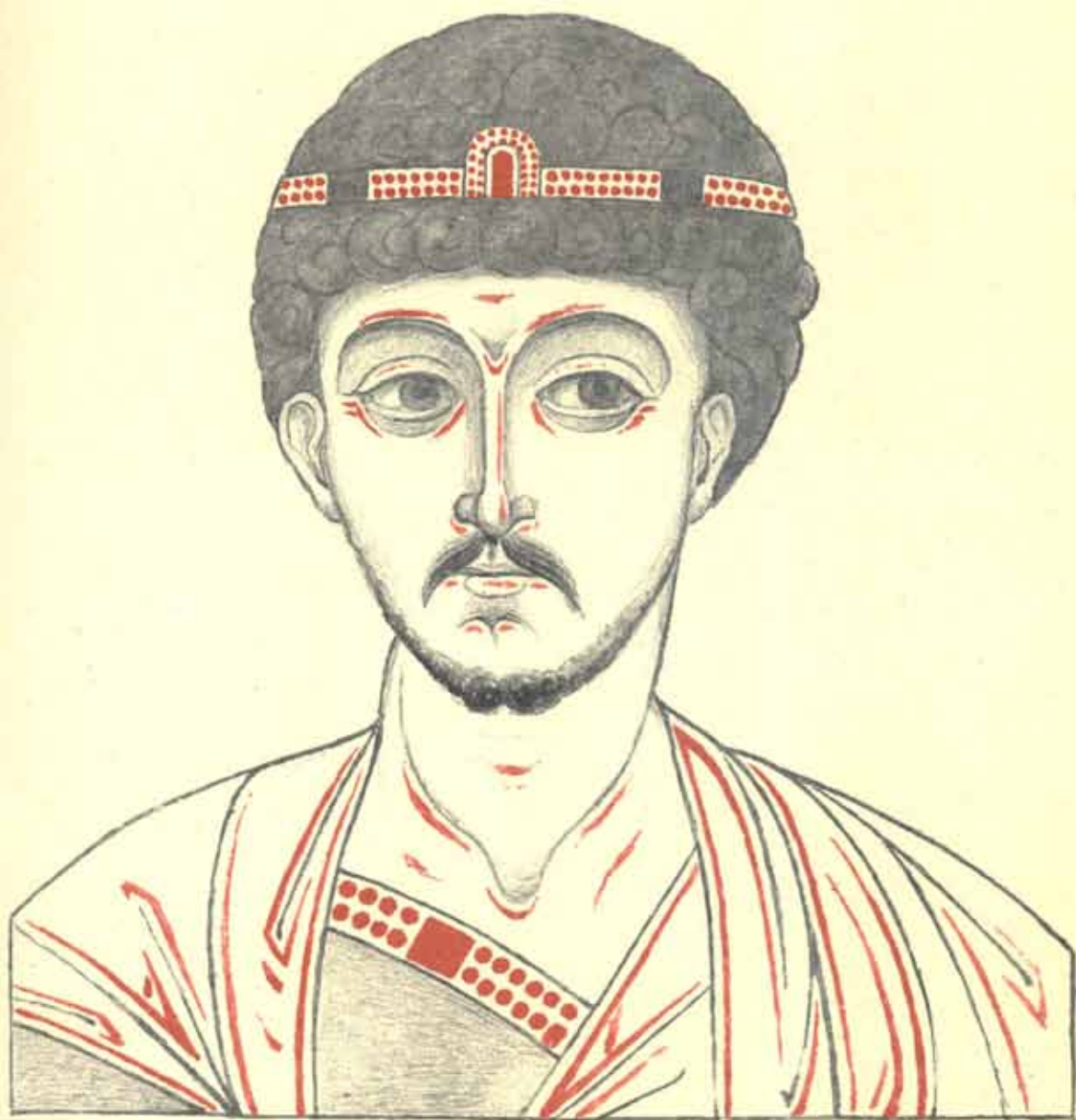
Один из выдающихся памятников того времени — икона «Дмитрий Солунский» (ГТГ). Дмитрий изображен здесь как повелитель византийской провинции Солуни сидящим на троне. Образ его совершенно индивидуален, в нем ясно выражены могущество, непокорность, уверенное спокойствие. Парадные одежды еще более придают ему величие.

Особенно интересна трактовка лица. Все это выражено в монументальной форме традиционными средствами. Красивая, овальная форма головы, поворот плеч, добрые, округленные брови, несколько суженные глаза, полузакрытые веками, смотрящие в сторону, противоположную повороту головы, прямой нос, небольшие опрятные усы, — все эти черты придают образу привлекательность, выражают его одухотворенность.

Темный санкирь и светлая плавь выпуклых частей лица и шеи, дающие всей голове условный объем, твердая окантовка всего лица — это приемы, которыми достигнута выразительность образа.

Создавая его, художник, видимо, глубоко вдумывался в характер этого человека, его добрые дела, его могучую силу и величие, все это переживал и выразил своими традиционными средствами.

Нам, художникам, надо научиться так же вдумываться в характер образа человека и выделять его такими чертами, которые правдиво выражали бы его содержание и состояние.



Изображение головы юноши в живописи Андрея Рублева

Величайшее создание А. Рублева «Троица». Это произведение по праву считается лучшим не только из всех произведений Рублева, но и непревзойденным во всей древнерусской живописи.

М. А. Алпатов о Рублеве пишет так: «Троица» его покорила всех своим художественным совершенством. Рублев был высшим авторитетом для русских живописцев последующего века».

В изображении головы ангела в центре «Троицы» первое, что надо отметить, — это мягкий, приятный силуэт всей головы. Лицо как налитое, с незаметными переходами от санкиря к световой плавной бликов, волосы в кудрях нежно опускаются на плечи, зрачки глаз темные, и все черты лица описаны мягкими, тонкими темными линиями с чуть заметной светлой оживкой.

Весь образ выражает душевную красоту, глубокую задумчивость, смирение. Он исполнен обаяния. Все это выражено традиционными техническими средствами своего стиля, идущего от византийских традиций.



Изображение мужской головы в древнерусской живописи
второй половины XV века

В XV веке, помимо Андрея Рублева, создавали прекрасные произведения и мастера его школы.

Здесь представлен рисунок головы царя Давида с иконы «Три пророка» (ГТГ) второй половины XV века. Эта голова очень интересна и своей выразительностью и манерой выполнения.

В образе царя Давида передано ощущение царственной воли, мудрости, в его глазах светятся ум и сдержанная доброта. Эта голова имеет прекрасный мягкий силуэт, красивый по декоративным пятнам корона, одежда, украшения. Но главное — проработка деталей лица. Все его черты и волосы описаны темными мягкими линиями, нежная плавь на выступающих частях лица и шеи дает голове небольшой объем, который еще усилен светлыми оживками (дижками), особо четкими на кудрях волос и на бороде. Эти детали несколько не нарушают мягкости силуэта.

Образ в целом содержит много условных элементов как в общей форме, так и в деталях. Здесь наличествует подчеркнутая симметрия бровей, глаз, усов, морщин и особенно симметрично расположены волосы на голове и бороде. Но, несмотря на соблюдение асей строгости традиционных приемов, мастеру XV века удалось придать образу жизненную убедительность и содержательность.

Это произведение еще раз подтверждает, что традиционными, условными приемами можно выразить замысел художника.



Изображение головы юноши в древнерусской живописи
XVII века строгановских писем

Это работы тонкого «медочного» письма, иконы яркие по цвету, пышно украшенные золотом с ювелирной проработкой всех деталей. Иконы строгановских писем красивы, декоративны, богаты, в них значительно утрачено глубокое внутреннее содержание образов, которым возвышалась школа Рублева.

Здесь приведен характерный пример — голова ангела с иконы строгановских писем XVII века, где особенно интересна техника выполнения.

В этом образе в первую очередь видишь не силуэт, а светлое до белизны лицо и очень темные волосы. Надо обратить внимание на интересную выплавку лица.

Художник, работая над иконой, видимо, ставил себе задачей создать лицо объемным, приблизить его к портретным изображениям живых людей. Для этого он делает темный санкирь, опись лица наносит очень тонкими, темными, едва заметными линиями. Первая плавь выполнена слабым тоном и постепенно усилена, доведена до светло-розового тона, почти до белого. Все детали, такие, как морщины, глазные впадины, оставались от предшествующих плавей. Таким образом, лица получались как налитые, с мягкими передними от санкиря к светлой плави и появлялось ощущение значительного объема. А чтобы еще усилить этот объем, отплавлялись темным тоном волосы, а по самым выпуклым местам лица делались белилами тонкими линиями оживки. Кудри на голове, одежду и ее украшения расписывали золотом для того, чтобы их подчеркнуть и выделить. В целом изображении голов в живописи XVII века строгановских писем представляют большой интерес как с точки зрения техники, так и общей манеры.

Эту голову ангела хорошо знали И. И. Голиков и А. В. Котухин. Я видел, как Голиков писал свои «любимые парочки», а перед ним на столе лежал этот рисунок. Так же пользовался им и Котухин. Но особенно хорошо в характере XVII века писал головы А. Е. Баденков. Так что строгановские традиции XVII века вполне применимы в палехском современном искусстве. В этих традициях можно создать и психологические образы.



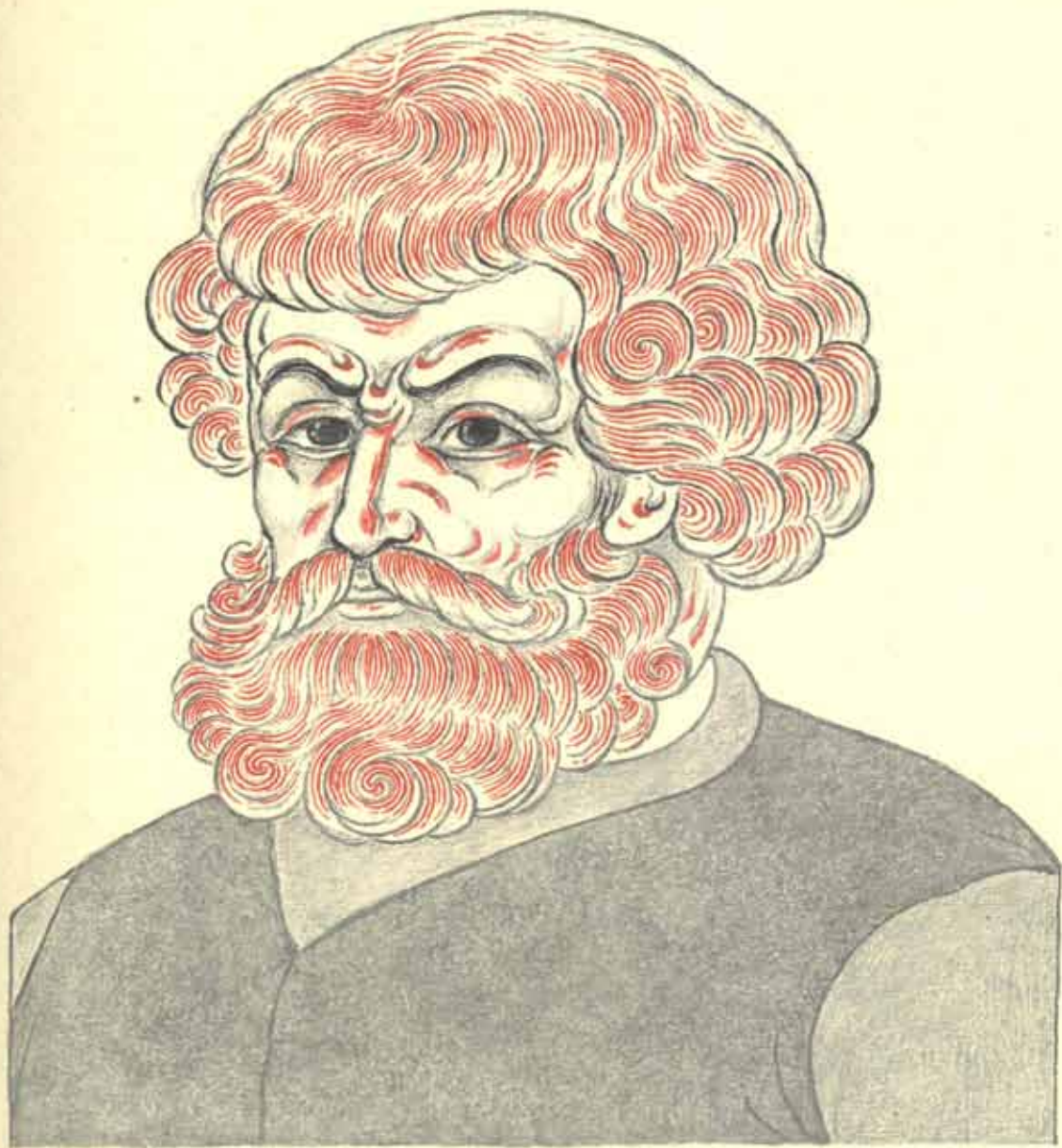
Изображение мужской головы в современной палехской живописи

Здесь представлен портрет кулака, выполненный палехским художником А. Е. Балденковым, заслуживающий большого внимания. Балденков — единственный мастер, который сумел создать образ кулака традиционными средствами живописи XVII века.

А. Е. Балденков был талантливым иконописцем-личником в Москве и в Палехе, он же научил И. И. Голикова писать головы первых его послереволюционных произведений.

Образ кулака, созданный А. Е. Балденковым, вполне отвечает требованиям к советскому палехскому искусству. Создавая этот образ, он стремился в нем выразить под видом скромного русского мужика подлинную сущность кулака, подчеркивая его могучие плечи, его яркий цвет лица, выражение самодовольства и благополучия. А. Е. Балденков не успел дописать этот образ, не расписал ему золотом волосы. Недописанное это произведение Балденков оставил у Голикова. Уже после смерти Балденкова Голиков закончил его. Это было при мне, и когда Голиков расписывал волосы, и спросил: «Это крестьянин?» И. И. Голиков ответил: «Этот крестьянин себе на уме, это настоящий кулак».

Так Балденков создал ярко отрицательный образ традиционными приемами живописи XVII века. Светло-красноватое лицо кулака, его темные волосы, все черты лица описаны тонкими линиями, светлой плавью выражены его условный объем, усиленный светлой окантовкой (движками). Эта работа показала, что обобщенный портрет в искусстве Палеха, выполненный традиционными приемами, может быть живым и выразительным.



Изображение мужской головы в современной палехской живописи

Еще один интересный пример — портрет Ивана Грозного работы И. П. Вакурова, сделанный по репродукциям.

Вакуров был одним из видных мастеров личного иконописного письма. Он выучился Сафоновской мастерской, там же много лет работал. Ему больше привился стиль древнерусской живописи XV века, в пределах этого стиля он и совершенствовал свое мастерство.

В Государственном музее Палеха хранятся его миниатюры — портреты Кутузова, Суворова и Ивана Грозного, который здесь и предлагается для изучения. Он имеет большое показательное значение для развития портрета в палехском искусстве. Художник создал выразительный образ Грозного как царственного, непокорного властителя и собирателя земли русской, хорошо раскрыты его неукротимый характер, его внутреннее состояние и его ненависть к врагам.

Большая ценность этого портрета в том, что все здесь выражено традиционными средствами, взятыми из древнерусской живописи XV века. Это показательный пример, который убеждает, что не только можно создать портрет в традициях живописи XVII века (как показанный в предшествующей таблице замечательный портрет «Кулака» А. Е. Балденкова), но и более ранние традиции могут быть использованы в подобной же цели, что доказано Вакуровым. Эти два портрета — «Кулак» Балденкова и «Иоани Грозный» Вакурова являются основой портретной живописи в палехском искусстве.

На них надо учиться, понять и сохранить традиции портретов и развивать их дальше.



Изображение фигуры человека в живописи Андрея Рублева

Это рисунок фигуры апостола Павла с иконы А. Рублева (ГРМ). Апостол Павел изображен в полный рост, и его фигура выразительна и содержательна. Кроме этого, здесь очень ценна и интересна графическая роспись контуров и складок одежды, которая в нашей палехской живописи имеет большое значение. В их рисунке нет шаблона, и все контуры и складки подчеркивают формы тела человека.

Манера письма у Рублева имеет и свои характерные особенности. В ней много изображения параллельных складок и изысканная форма пробелов.

Эти особенности вполне уместно применить и в современном палехском искусстве.



Сидящие фигуры человека в древнерусской живописи
XV и XVII веков

Здесь два рисунка сидящих фигур человека. Первый — XVII века строгановских писем с иконы ярославской церкви Ильи Пророка, второй — XV века с фрески Рублева Успенского собора во Владимире. Мы видим большую разницу между ними и по самому построению фигур, и по графической росписи контуров и складок одежды.

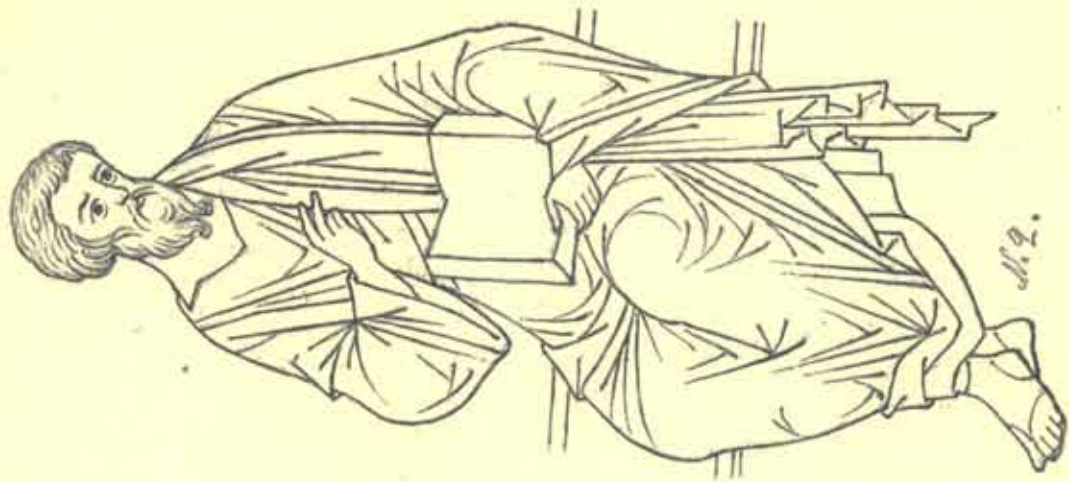
В первой фигуре XVII века мы видим сложные мельчайшие складки и многочисленные козелки. Одежда, как бы обвивая тело человека, придает ему округлые формы. Это особенность строгановского стиля.

Противоположность — другой рисунок этой таблицы (а также таблицы 58). Здесь мы видим не «мелочность» складок, а простоту и монументальность. Кроме того, и по цвету эти фигуры очень различны.

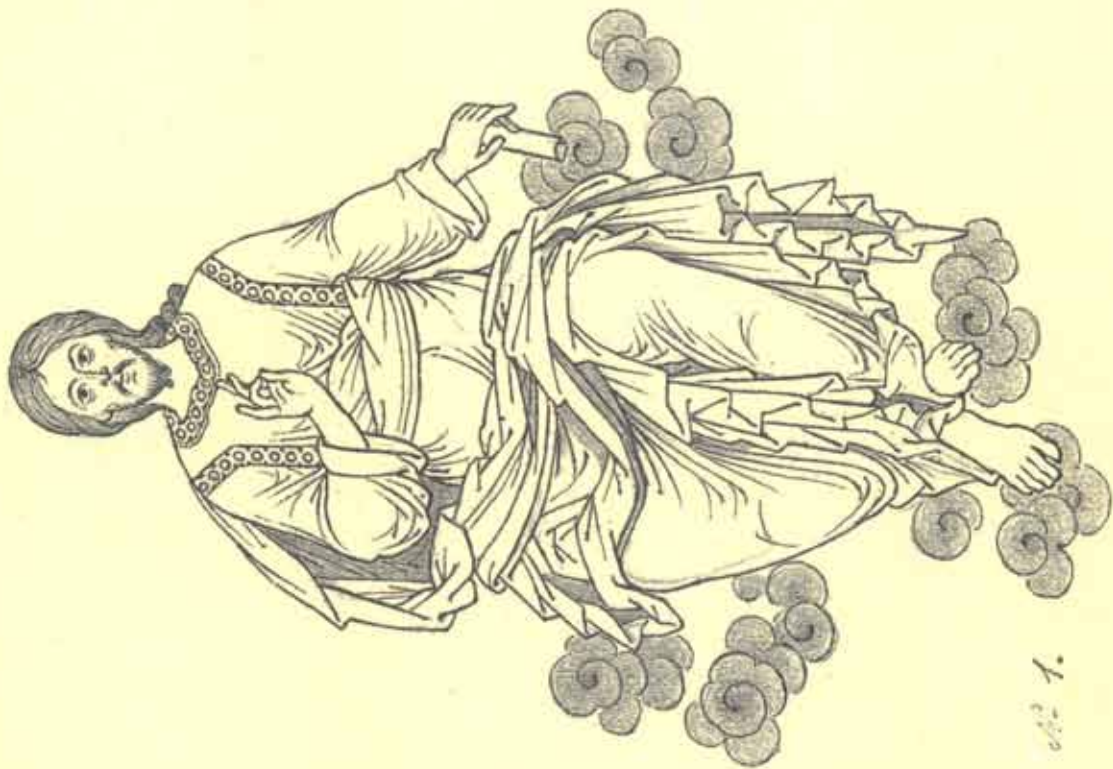
Первая фигура — ярких цветов, а фигуры предыдущей таблицы и вторая настоящей имеют спокойный цвет и мягкие силуэты. Все эти три фигуры являются характерными для древнерусской живописи. Их рисунок брали в основу своего творчества наши старые палехские мастера.

И. И. Голиков, Д. Н. Буторин и А. В. Котухин создавали свое искусство на основе строгановского стиля. Первая фигура этой таблицы и характеризует полностью его особенности. И. П. Вакуров брал за основу своего творчества рублевское письмо. Фигура предыдущей таблицы и вторая фигура этой показывают особенности рублевского письма.

Эти рисунки представляют большую ценность для палешан. При их детальном изучении у художника может сложиться своя, новая их трактовка. Изучение этих образцов даст ему новое мышление, и применение их обогатит творческую индивидуальность художника.



N. 2.



N. 1.

Изображение фигуры человека в ростовской фреске XVI века

Фигура царя из ростовских фресок XVI века (таблица 61) по своему художественному решению весьма интересна и показательна. Это — редкий памятник древней живописи. Он не остался вне поля зрения и научения старых палехских художников. Они сразу здесь подметили исключительную красоту орнаментальных украшений. Эта фигура как по своему общему построению, так и по богатству и разнообразию орнамента — неоценимый образец для современного палехского искусства.

С любовью применил эти традиции И. И. Голиков, изображая князя Владимира и многие другие фигуры в своем «Слове о полку Игореве» (62).

Так же любовно переработали и применили ростовские традиции А. А. Дыдыкин в изображении Ярославны (таблица 60) и А. В. Котухин в своей композиции «Царь Салтан» (таблица 60; оригиналы — в ГМПИ). Можно было бы привести еще немало таких примеров, так как традиции ростовских писем занимают по праву большое место в палехском искусстве.







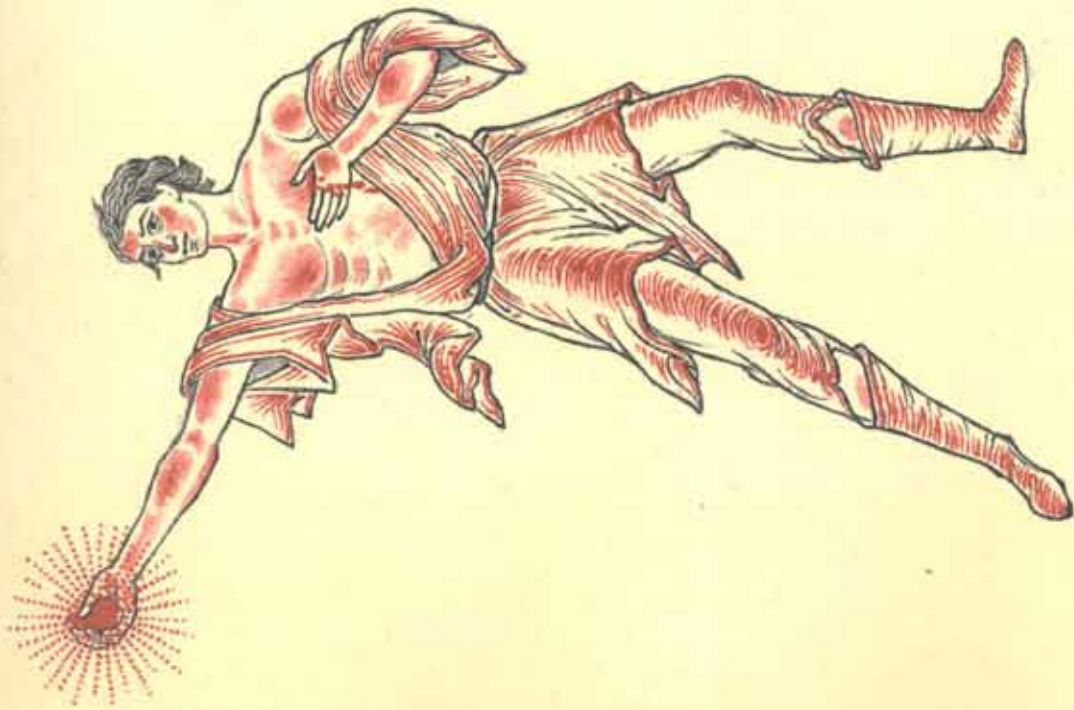
Изображение фигуры человека в современном
палехском искусстве

Здесь — изображение двух фигур. Первая — из произведения Л. Я. Буторина «Данко», вторая — из «Демьяновой ухи» А. А. Дыдыкина.

Эти рисунки взяты из классических произведений современного палехского искусства. Они достойны большого внимания и изучения, так как могут служить образцами для многих новых работ.

Оба произведения искусствовед А. В. Бакушинский называл примерами палехского реализма. И действительно, приведенные фигуры вполне жизненны, образы их правдивы и выразительны. Вместе с тем они традиционны, декоративны, красивы и могут послужить примером того, как надо строить фигуры человека в палехском искусстве. Изучение их особенно важно для художников сегодняшнего Палеха.

Сейчас некоторые из них чрезмерно увлекаются стилизаторством, изменяют, иной раз прямо-таки уродуют человеческие фигуры. Подобное увлечение ложно и противоречит основным принципам палехского искусства. Таким художникам нужно пересмотреть свое отношение к палехскому искусству в целом, тщательно изучить древние памятники и лучшие произведения старых мастеров. Это поможет им стать на правильный путь.



Изображение обнаженного тела человека в
древнерусской живописи XV века

Эта таблица — рисунок с иконы «Распятие» XV века (ГТГ), весьма интересного памятника. Как и во всей живописи этого времени, характерный мягкий силуэт. Все условные формы, контуры и опись всего тела так же мягки. Тон санкиря подобран так, что плавь, ваятая чуть светлее санкиря, уже дает ощущение объема тела, а следующие плавь, несколько светлее первой, усиливают его. Светлая ожинка (движка) определяет форму груди, ребер, живота, плеч, сгибы на руках, икры и колени.

Секрет создания такого мягкого силуэта — в умении мастеров XV века выплавлять все условные формы тела без заметных переливов, обобщая все плавь в единое целое. Условности формы здесь как бы исчезают и тело выглядит, как живое. Недаром живописцев XV века во главе с А. Рублевым называют великими мастерами древнерусской живописи.

Вот так надо научиться палехским художникам выполнять традиционными средствами обнаженное тело человека.

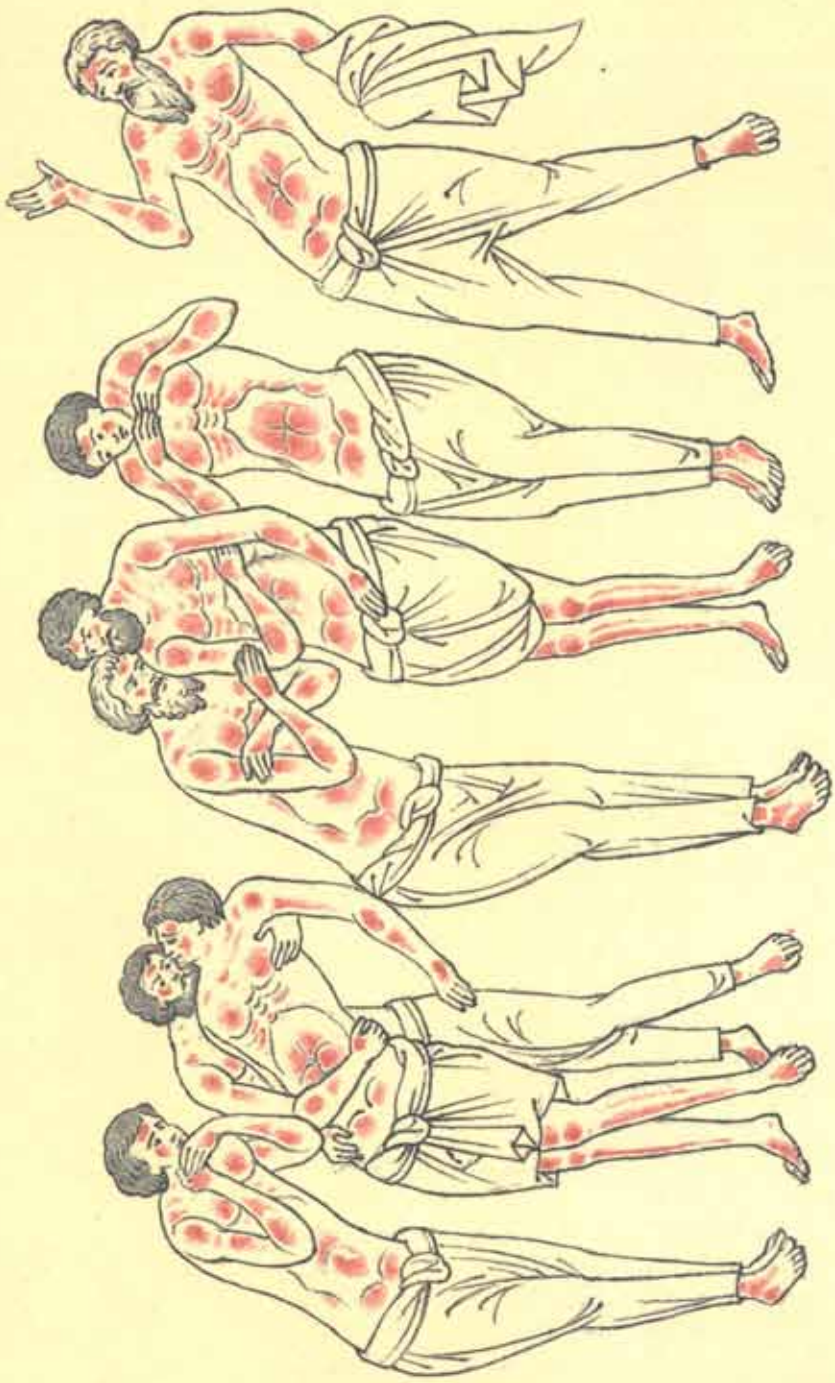


Изображение обнаженного тела человека в древнерусской живописи XV века и в современном палехском искусстве

Это изображение полуобнаженных сорока мучеников на иконе XV века — исключительное явление в древнерусской живописи. По легенде, их вначале погружали в холодную воду, а потом парили в жаркой бане.

Здесь поражает разнообразие поворотов фигур и выразительность в передаче переживаний — ужаса, сожаления, беспомощности и самопожертвования. Все это ясно выражено позами и положениями рук в ряду первоплановых фигур.

Большой интерес представляет и сама техника в письме человеческого тела. Здесь нет мягкого силуэта и чуть заметных бликов, как на «Распятин» (таблица 64). Выдержан темный силуэт всей группы и светлый — их переносий и шаровар. Все тела выполнены в одну силу, одного сангрия, одинаковой и темной окраски всех тел, рук и ног.



К таблицам 65, 66 (продолжение)

Выплавки выпуклых частей тела, четкие и сильные, мягко переходят, сливаются в тон общего санкиря. Этот образец заслуживает детального изучения, так как дает ценный материал для творческой переработки палехским художникам в тех их композициях, где требуется изобразить обнаженное тело.

И. И. Голиков в своей композиции «Дружба народов» (ГМПИ) творчески использовал этот материал, изобразив обнаженного негра в традиционной, старинной технике (таблица 66). Так ему помогло знание древней живописи в создании современной палехской миниатюры. Все подобного рода рисунки надо выполнять традиционной прорисью в два цвета — черной и красной краской.



Пробеда инокопью в древнерусской живописи

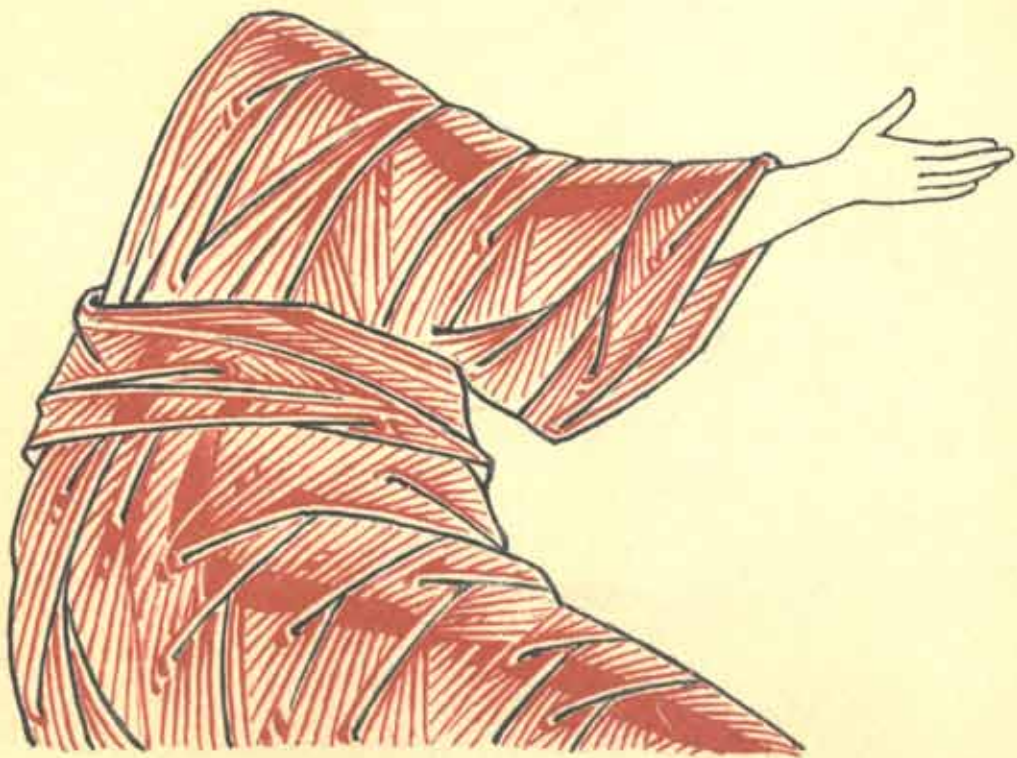
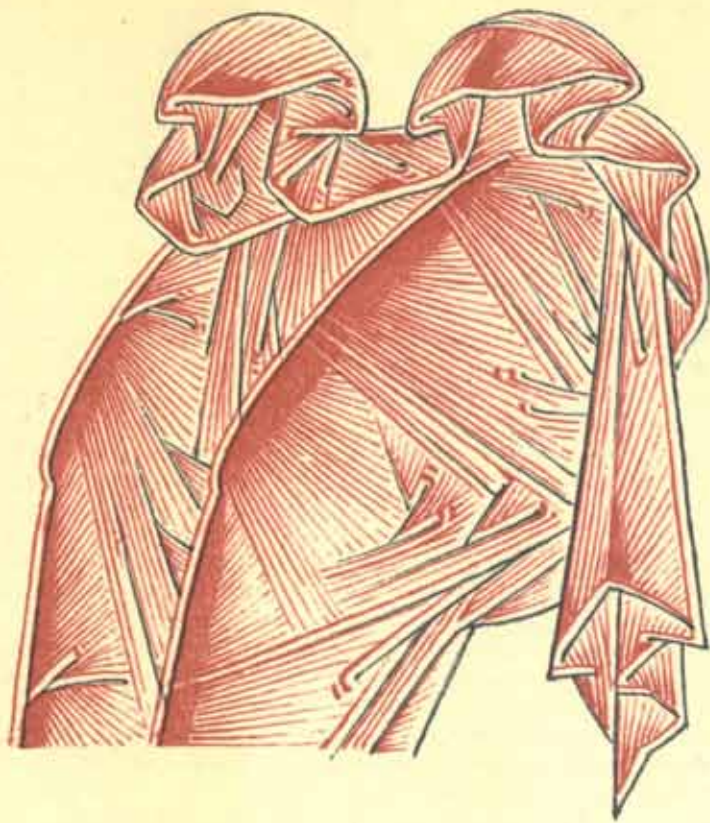
Пробел как прием имеет свои разновидности. Одна из них — пробеда инокопью, то есть бликами и четкими, примодлинейными штрихами. На выпуклых частях фигуры или выдающихся частях других изображений наносились «силки» (пятна), а от них располагались равномерно штрихи, которые от силков несколько утолщены, а расширяясь, постепенно сходят на нет.

В древней живописи этим приемом выделялись фигуры особо значительные в композиции иконы, подчеркивались формы архитектуры, элементы убранства, украшались такие детали, как щиты и латы воинов, крылья ангелов, птиц и драконов, а также всевозможные сияния. Этот вид пробелов очень красив. Он выполняется творческим золотом или золотится на ассист.

Здесь, на таблице, изображены детали одежды Владимирской Богоматери (XII в.) и детали одежды младенца (XVII в.). Мы видим, что между ними в приеме нет значительной разницы. Можно отметить только, что в XVII веке штрихи выполнялись несколько тоньше, но по форме и общему расположению оставались теми же.

Этот прием употреблялся с древнейших времен без существенных изменений. Он нашел свое применение и в современном искусстве Палеха. Наши старые мастера И. М. Баканов, И. П. Вакуров, А. И. Ватагин и другие не забывали этот вид пробелов и часто применяли его в своих произведениях.

В нашем искусстве пробеда инокопью могут занимать значительное место, особенно в исторических, сказочных и былинных композициях. Этот прием надо познать, изучить и не смешивать с другими видами пробелов. Он особо декоративен и выразителен.



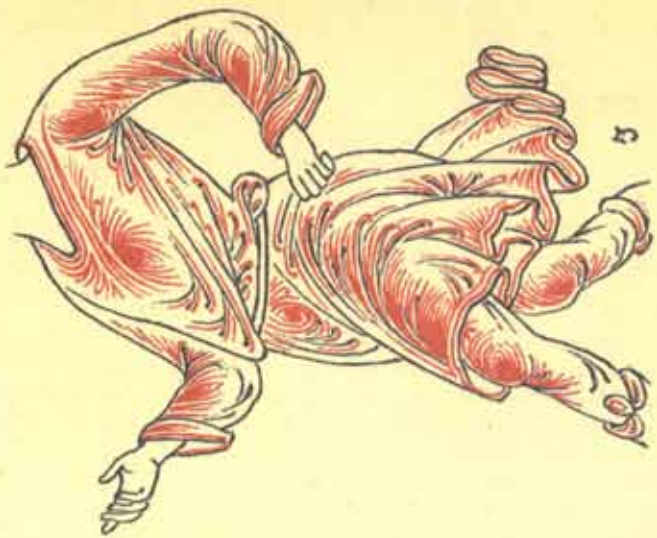
Пробела «в щетнику» в работах И. И. Голикова и И. М. Баканова

Здесь изображены детали одежды фигур из произведений Голикова и Баканова, в которых прекрасно применен старинный прием — пробел «в щетнику».

Эта разновидность пробелов выработалась в XVII веке у мастеров строгановской школы, чьи произведения отличались исключительной миниатюрностью и тонкостью письма с обильным применением золота. Это были иконы совсем небольшого размера, но включающие не меньше отдельных многофигурных сцен, чем целый иконостас. Обычно они посвящались житиям святых. Такие иконы напоминали драгоценные эмалевые изделия своей плотной цветовой гаммой. Их отличает и обилие золота, придающего им особую нарядность. Такая миниатюрная работа сама по себе требовала тонкости и изящества в детальной отделке, и ее можно было хорошо выполнить только особыми золотыми пробелами, тончайшими линиями, подобными щетнике.

В это время и выработался в иконописи, для выявления условных объемов, этот прием, получивший название пробел «в щетнику». Наши палехские мастера еще усовершенствовали этот прием, часто применяя его в своей миниатюрной живописи.

Приведенные примеры из произведений Голикова и Баканова являются классическими, в них содержатся все лучшие качества этого приема. Эти примеры заслуживают внимательного изучения — следует помнить, как золотые пробелы «в щетнику» выявляют объем фигур. Разобраться в правильной форме тонких золотых линий, разнице их силы, в их роли в передаче складок развевающихся одежд. Все это очень ценно для современного искусства Палеха.



Пробела краской

Пробел краской наряду с пробелом золотой инкокопью входит в число самых древних приемов иконописи, идущих от Византии. Назначение пробелов краской такое же, как и всех разновидностей пробелов, — выявление условного объема изображений. Здесь представлены зарисовки с икон XV века, где этот прием по трактовке близок требованиям и характеру искусства современного Палеха.

На этих примерах ярко выражена традиционная основа пробелов краской, места их наложения и форма, а так же особенности их технического выполнения. Здесь ни одна черта пробела не нарушает форм человеческого тела, но выделяет и подчеркивает их. Пробела наложены очень четко, в три тона. Первый легкий тон, который должен вливаться в общий тон одежды, второй — несколько светлее первого, а третий — почти белый — «оживка», которая заканчивает почти весь пробел одной линией и кавычками. Теперь художники Палеха редко используют этот прием в миниатюре. В стенописи он применяется успешно — при условии тщательного его изучения, так как неправильное применение приема приводит к искажению форм фигуры человека.



Пробела «в перо»

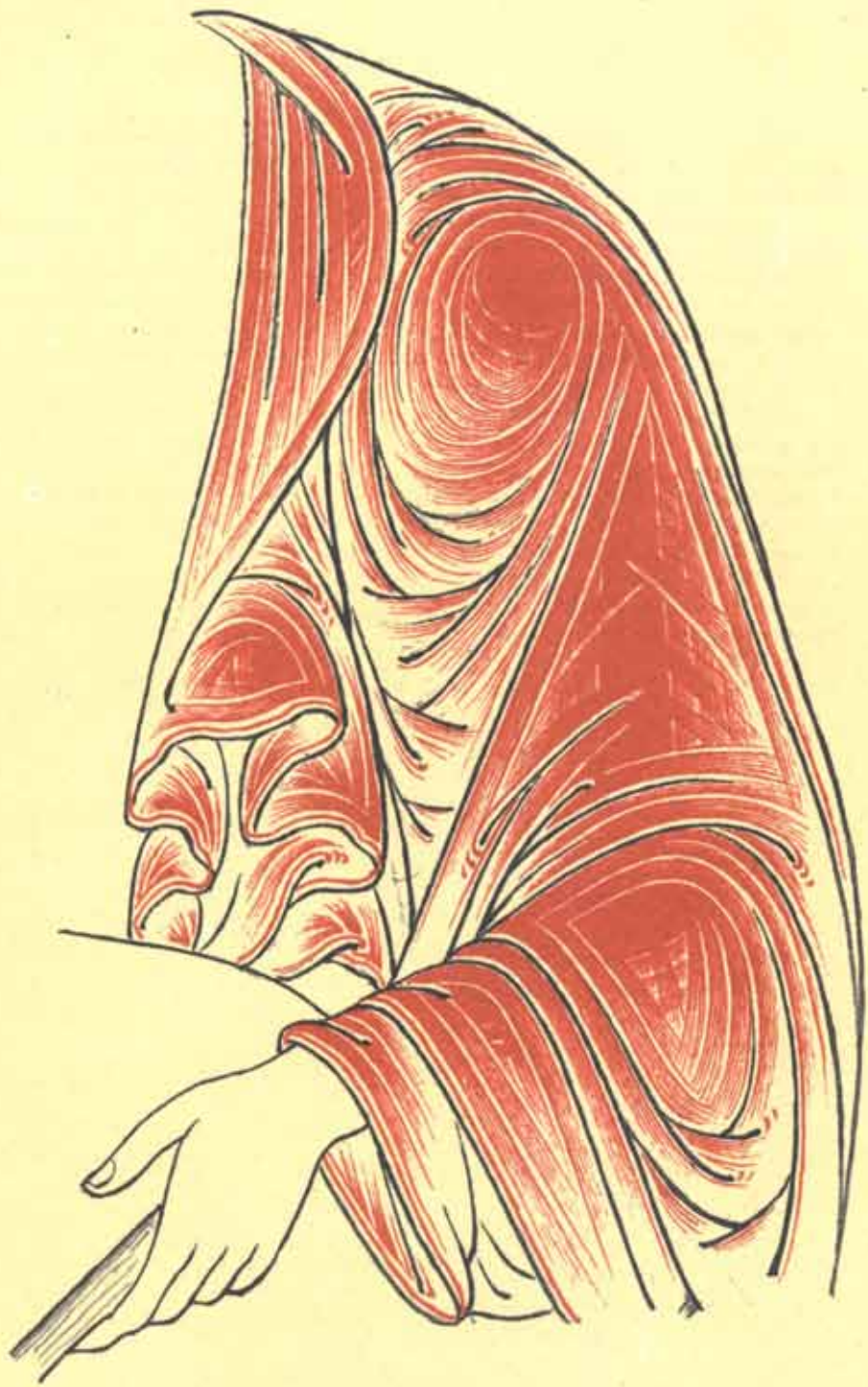
Это особо интересный и показательный пример применения приема пробела «в перо» в иконе известного палехского мастера-иконописца конца XIX — начала XX века М. И. Нефедова «Иоанн Богослов» (ГМПИ).

Пробел золотом «в перо» выработывался одновременно с пробелом «в щетинку» в XVII—XVIII веках, но полное свое развитие и широкое применение получил только к концу XIX века. Тогда церкви украшались монументальными резными золочеными иконостасами и иконами крупных размеров. Соответственно иконостасам иконописцы вынуждены были создавать иконы с обилием золота. Часто они писались на вызолоченных фонах, а кайма их украшалась цветными эмалями.

Само собой разумеется, что пробела краской не отвечали этим задачам, пробела «в щетинку» в иконах крупных размеров не давали нужного эффекта, не соответствовали густому золоту иконостасов. В это время особенно развился прием пробела «в перо», как наиболее соответствующий декоративному решению в больших композициях. Назначение его то же, что и других пробелов, — выделить, подчеркнуть объем. Но, если пробела «икононью» и «в щетинку» выполнялись «силками» и отдельными тонкими штрихами, то здесь вначале намечаются и размещаются тонкими золотыми линиями штрихи, попарно, и затем уже — «силки» (пятна, блики) на самых выдающихся частях фигур. Главные «силки» проплавляются густым твореным золотом, а жидким золотом — «перья» между основными парными штрихами. Затем очень тонкой кистью и мелкими штрихами от главного блика «перья» усиливаются густым золотом, а дальше от блика «перья» ступеньками жидким золотом на нет, при чем очень тщательно сохраняются тонкие расстояния между «перьями» и роспись складок одежды («козелки»). Здесь надо внимательно проверить каждое «перо», их силу, их пересечения и то, как они выходят друг из-под друга и обвивают роспись.

Этот вид пробела оригинален и красив. В современном искусстве Палеха его применяли И. П. Вакуров, Д. Н. Буторин и А. В. Котухин.

Художникам Палеха этот прием очень полезен. Правда, в мелких миниатюрах он неприменим, но в более крупных произведениях может использоваться с успехом.



Изображения развевающихся одежд

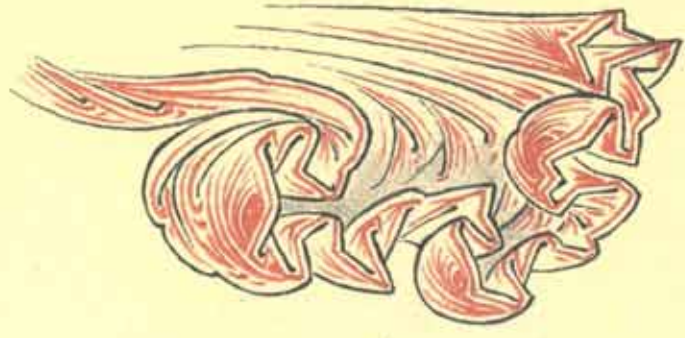
Здесь изображены несколько вариантов традиционных трактовок развевающихся одежд. Зарисовки эти выполнены с альбома П. Д. Баженова, который заносил в него все, что считал полезным для своего творчества.

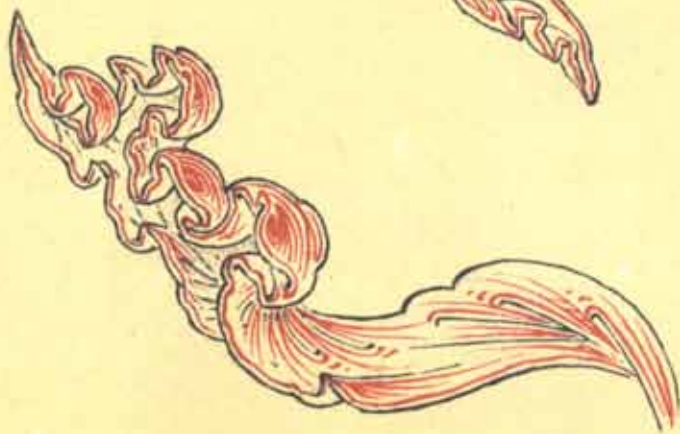
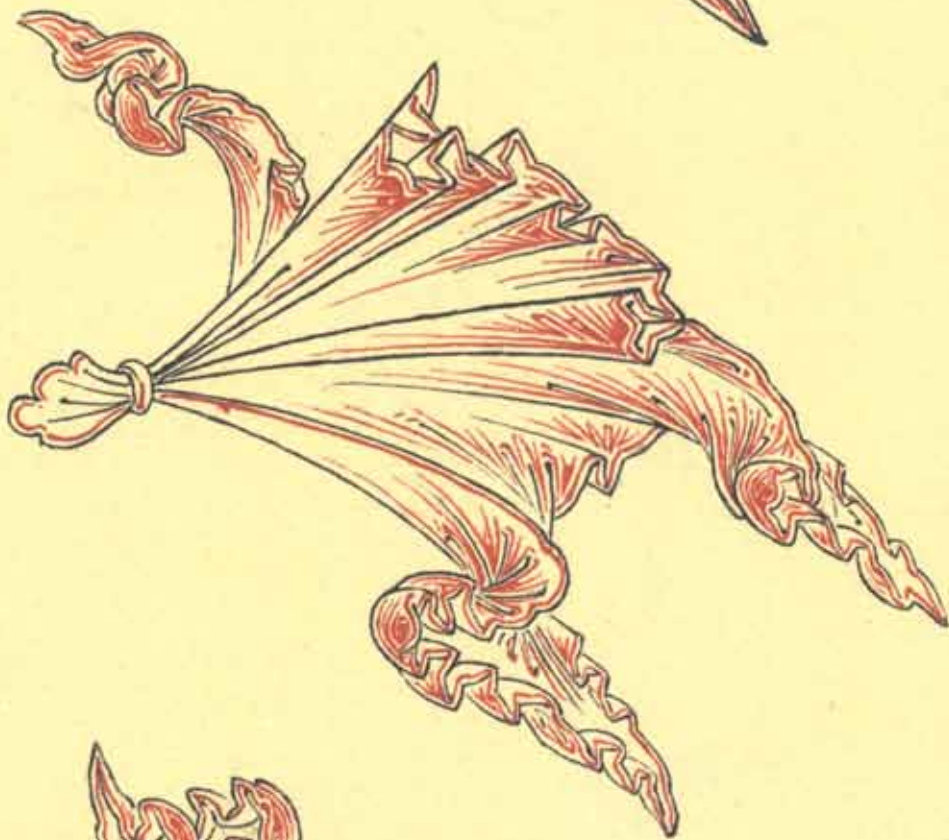
В этом альбоме есть зарисовки деталей со старинных икон, а так же с произведений современников художника и собственные его наброски.

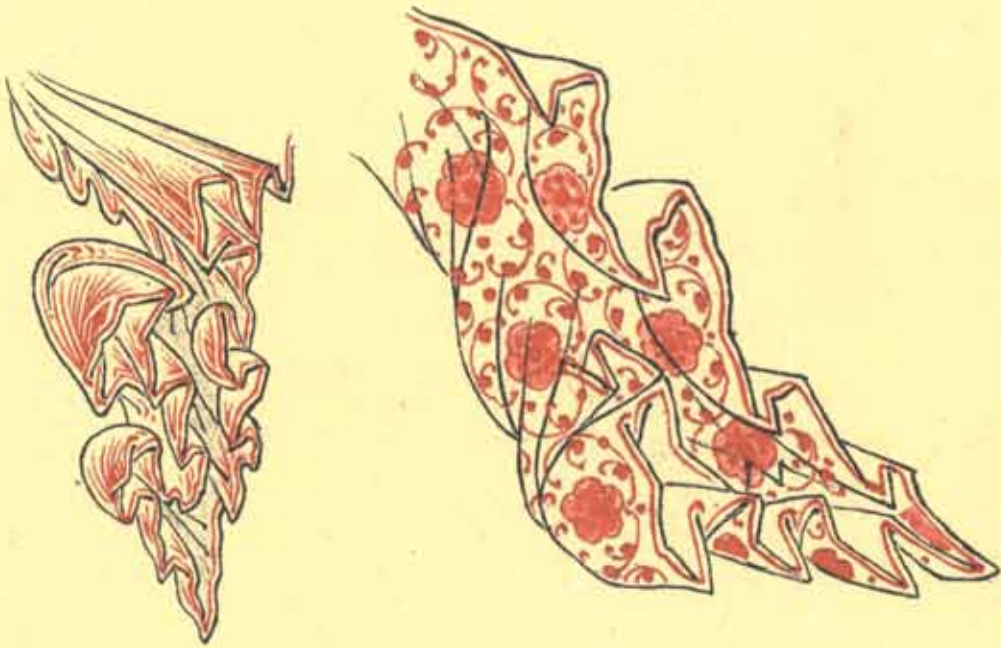
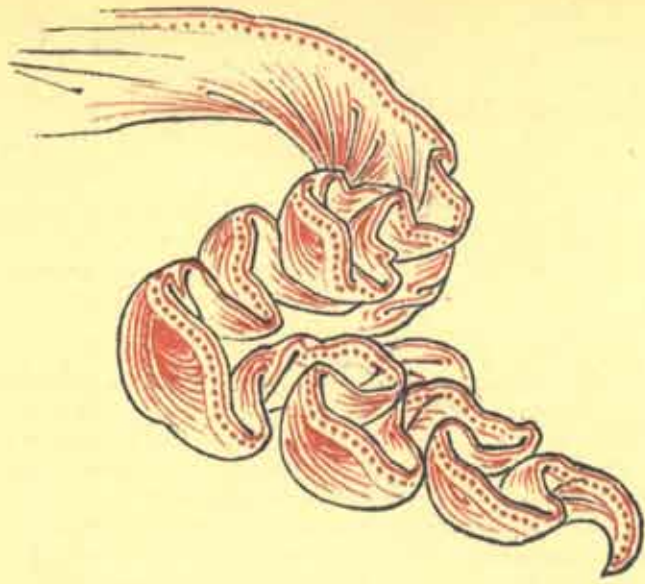
Данные образцы принадлежат работам И. И. Голикова, И. П. Вакурова, А. А. Дыдыкина и самого П. Д. Баженова. Они исключительно интересны и традиционны во всем своем разнообразии. Приемы древнерусской живописи в них сохранены и обогащены новыми чертами — тонкой графической росписью и пробелами, а также четким выявлением складок на лицевых и нижних сторонах одежды.

Правильное, красивое изображение развевающихся одежд имеет очень большое значение в современной палехской живописи. Оно должно точно соответствовать фигуре человека, подчеркивать движения, способствовать декоративности и динамике всей композиции. Сейчас в некоторых палехских работах этим важным деталям порой не придается должного внимания. небрежно выполненная одежда, бесформенные плащи, случайное размещение складок и росписи на них снижают качество произведения.

Приведенные образцы заслуживают самого детального изучения, как в общих их формах, так и в четкости проработки рисунка, как наилучшие для палехского искусства примеры изображения этого рода.



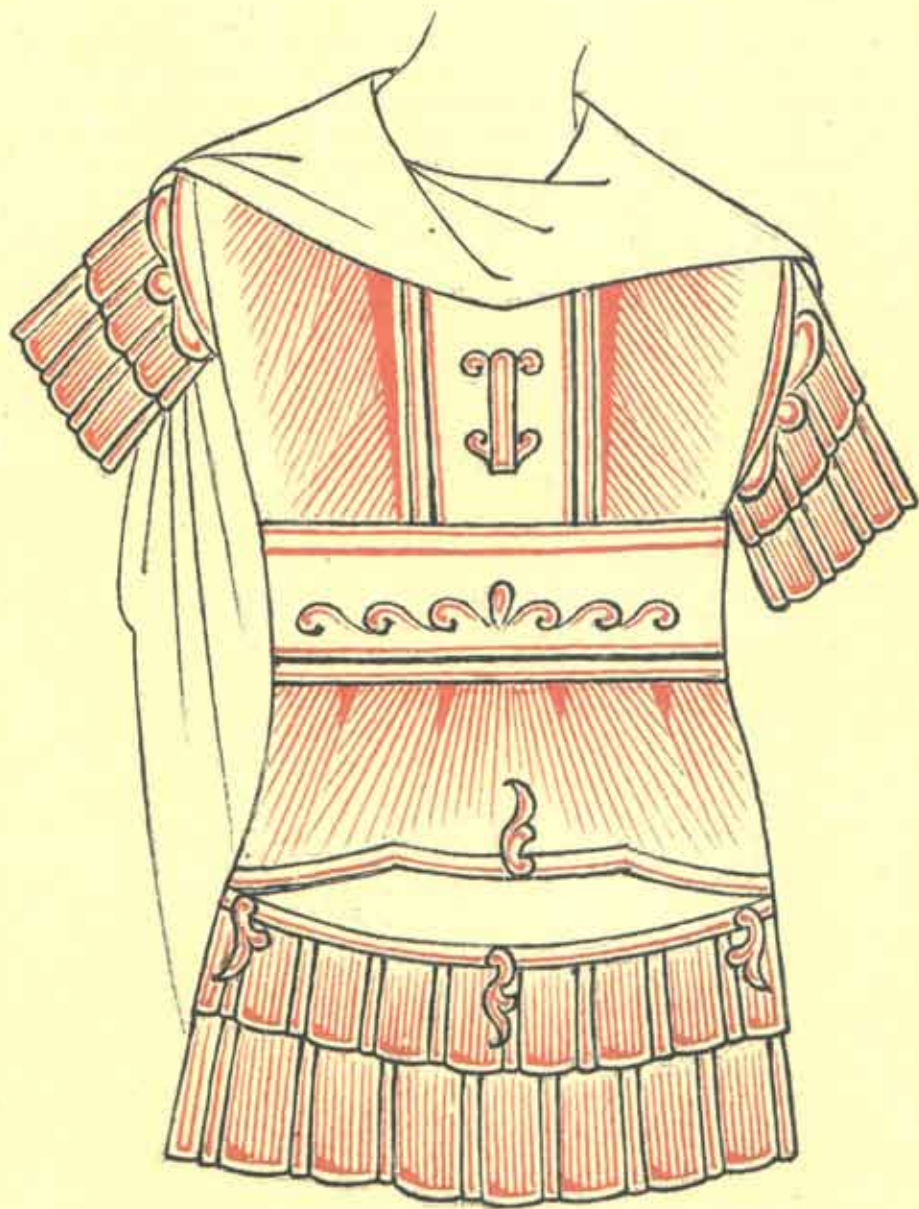




**Изображение воинских лат в древнерусской
живописи XIV века**

В композициях многих икон имеются изображения воинов в доспехах. Латы, щиты (мечи) обычно изображались подробно и детально, богато украшались золотом, а порой — драгоценными камнями, жемчугом, выписанными тщательно яркими красками. Их формы и орнамент разнообразны, но сама манера изображения имеет свои давние традиции, которые развивались и обогащались со временем.

Здесь представлена зарисовка лат с иконы XIV века — один из наиболее ранних образцов доспехов воина. Форма этих лат красива, проста, монументальна. Украшения их так же просты и строгие. Здесь в изобилии применена традиционная инокопь, которая по своему расположению создает впечатление объема лат и подчеркивает их форму.



Изображение воинских лат в древнерусской живописи XV века

Это изображение лат с иконы XV века является одним из лучших и характернейших для своего времени. Оно создано в традициях XIV века (таблица 74), но имеет свои новые отличительные особенности. Латы XIV века очень просты по рисунку, лишь в нижней их части и на рукавах изображены ряды свисающих пластинок. Здесь же все латы состоят из отдельных пластинок, сцепление их идет по наклону, они пересекаются друг с другом, свисают с плеч и подола.

Этот рисунок сложнее, декоративнее. Само расположение пластинок создает впечатление условного объема лат, которое еще подчеркнуто традиционной шиной на каждой пластинке.

Эти воинские доспехи XIV и XV веков привлекают благородной простотой своих форм, переносят зрителя в глубь веков.



Изображение воинских лат в древнерусской живописи XVI века

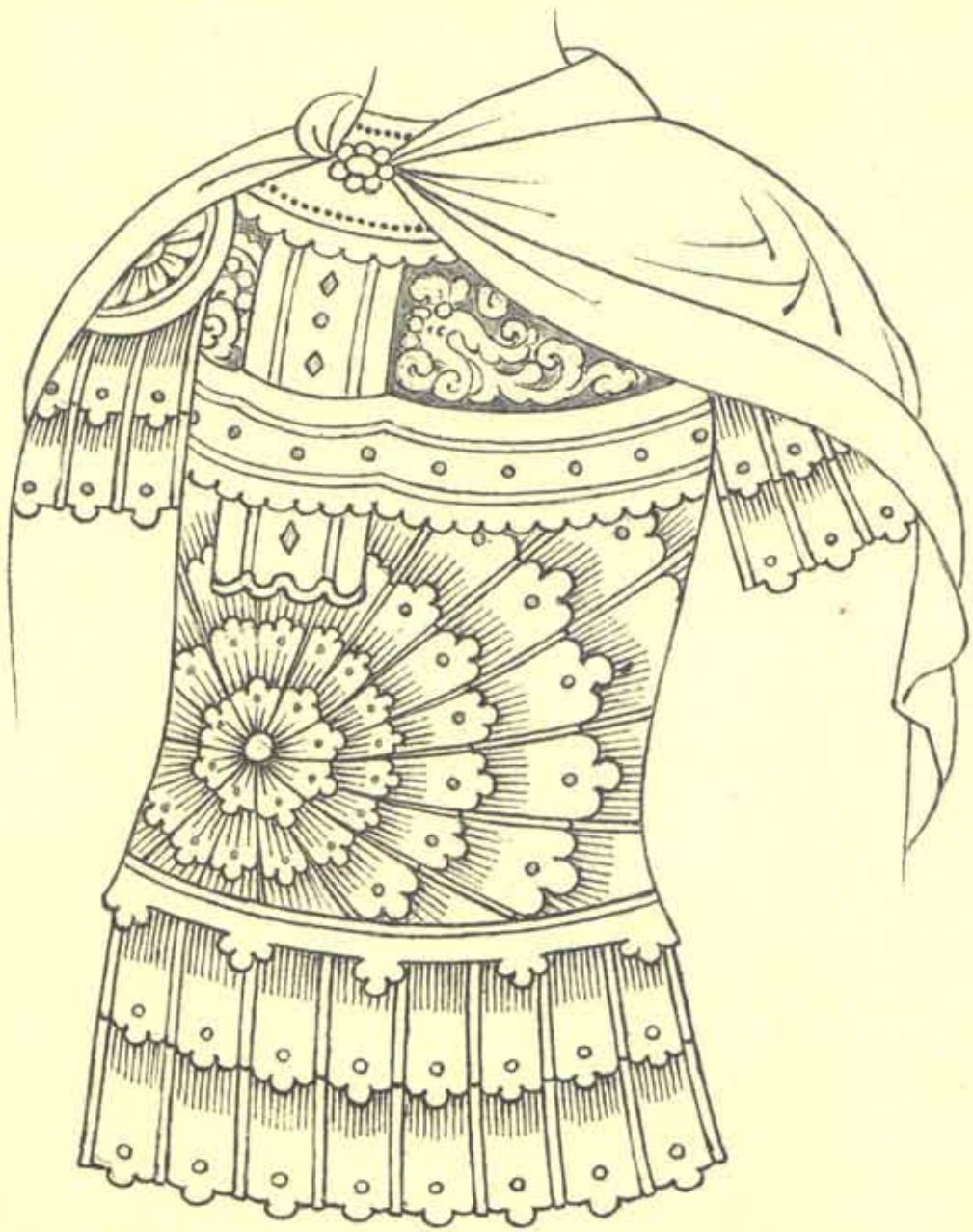
В конце XVI века строгановские мастера выработывали новую манеру письма, где передача подробностей, деталей одежды и убранства приобретала особое значение. Соответственно и воинские латы изображались более богатыми и нарядными.

Здесь — изображение воинских лат с иконы XVI века. Оно является одним из лучших и характерных примеров новых традиций. Эти латы декоративны, узорчаты и тонки по рисунку. Они составлены из красивых, вырезных по краям пластин и грудной перевязи, украшенной цветными камнями.

В середине лат пластины мелкого размера расположены в виде восьмиугольной розетки. От центра они увеличиваются по размеру, сохраняя свои формы и общее расположение по кругу. Сцепление пластин идет от центра лучеобразно. На верху груди, под шеей — орнамент. Пластины спускаются также двойным рядом ниже, перепоясывая, и свисают с рукавов.

В этом изображении лат отсутствует традиционная инокопь, которая так обильно украшала латы на иконах более раннего времени. В XVI веке появились не только новые формы пластин и новые украшения, но и новая техника — все латы густо покрывались золотом или серебром и тонко расписывались темной краской, а для выражения условного объема тонким штрихом наносились тени.

Данный образец глубоко характерен для своего времени и очень красив. В современном палехском искусстве он был неоднократно освоен в произведениях И. И. Голикова, И. П. Вакурова и других старых мастеров.



Изображение воинских лат в древнерусской живописи XVII века

Предлагаемое изображение воинских лат с иконы XVII века представляет большой интерес и является характерным для своего времени. Здесь еще несколько сохраняются традиции XVI века, но они пополнены новыми чертами развивающегося строгановского стиля и ярославо-ростовских писем. Этот образец еще более сложен в рисунке и декоративнее, чем предшествующий. Все латы покрыты красивым, тонким орнаментом. В центре — восьмиконечная розетка, которая как бы из пазухек выбрасывает побеги растения с развивающимися плодами. Тот же характер носят орнаменты боковые, нижних, висящих пластин и плечевой, круглой пуговицы плаща. Все они украшены жемчугом, а грудная и плечевая перевязки — цветными камнями.

Старая традиция сохраняется в покрытии основных частей лат золотом, а в перепояси — серебром и в росписи их темной краской.

Это изображение лат, как и предыдущее, служило основой творчества большинства старых мастеров советского искусства Палеха и в дальнейшем как образец всегда будет иметь почетное место.



Изображение воинских лат в современном палехском искусстве

Это зарисовка воинских лат работы И. И. Голикова, один из многочисленных вариантов. Художник хорошо изучил традиционные основы древнерусской живописи, но, очевидно, в изображении воинских лат ему больше всего полюбились строгановские письма XVII века, хотя зачастую он опирается в своих произведениях и на более ранние традиции. И. И. Голиков обладал удивительной фантазией. Это сказывается и на его изображенных воинских латах.

В его работах ранних лет мы видим явное заимствование от строгановской школы, а более всего от ярославских и ростовских икон и фресок. От них он брал не только традиционные формы, но и технические приемы. Также покрывал золотом латы и расписывал их черной краской. Но начиная с работы над книгой «Слово о полку Игореве» (1934), он уже вполне самостоятельно варьировал письмо лат.

Просматривая его иллюстрации к «Слову о полку Игореве», можно поразиться голиковской фантазии, его мастерству. Ведь в книге изображено более сотни воинов, одетых в разнообразные, не повторяющиеся по форме латы. Здесь Голиков создал новые традиции в письме воинских лат, которые имеют такое большое место и значение в палехских композициях.

Изображенный в зарисовке образец лат — один из многих вариантов из «Слова о полку Игореве» — хранит в себе старые традиции, но и обогащен новыми чертами. Мы видим здесь верхнее нагрудное украшение, перепоясье и надплечья, формы свисающих нижних пластин, выполненные в духе старых традиций, но орнаментальные и жемчужные украшения уже совсем новые. В рисунке их выразить трудно, но в цвете эти латы представляют большой интерес. Голиков всегда выполнял латы красивые по рисунку, но они еще красивее по цвету и технике.

Здесь основная, грудная часть лат — темно-коричневая. Орнаментальные их украшения сделаны в три тона, несколько позелененного цвета. Перепоясье — цвета темной зелени. Свисающие пластины и верхнее нагрудное украшение — цвета меди и обрамлены жемчугом. В целом эти латы удивительно красивы. Замечательный художник, Голиков не знал предела своей виртуозности.



Изображение воинских щитов в древнерусской живописи XIV—XVI веков

В иконописи щиты — непременная принадлежность воинского вооружения — выполнялись с особым вниманием, служили декоративным украшением композиции, имели разнообразную орнаментацию. Предлагаемые образцы изображений щитов все имеют форму круга, но проработка их украшений разная.

Первый из них представляет собой как бы символ солнца, ослепляющего врага. По цвету весь он красный. Второй — украшен геометрическим узором, а в центре его — голова разъяренного зверя.

Третий — украшен розеткой в простом орнаментальном окружении. Все три изображения щитов просты, традиционны и красивы.

В современном искусстве Палеха часто встречаются композиции на былинные и исторические темы, где необходимы изображения щитов. Некоторые художники недостаточно уделяют внимания таким деталям, считая их малозначимыми элементами композиции. Из-за этого порой щит в композиции выглядит просто пятном, что снижает качество всей работы.

Палехский художник должен знать и уметь применять основные традиции в изображении щитов как древних времен, так и старых палехских мастеров.

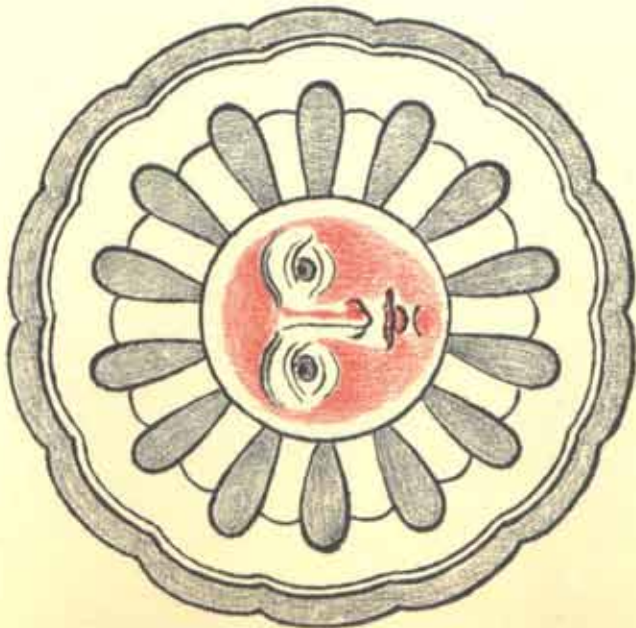
XVI GER



XV GER



XIV GER



Изображение щитов в древнерусской живописи XVII века
и в современном палехском искусстве

Характерной формой щитов в живописи XVII века является круг. Встречаются и иные формы, но круг все же преобладает, так же как и в предшествующие века, однако орнаментальное украшение его является уже характерным для живописи XVII века.

Здесь в первом рисунке в центре щита — розетка, обрамленная двумя кругами, к ним примыкают полурозетки, украшенные жемчугом. По краю щита — орнамент из стилизованных листьев, окаймленный также линией жемчуга. Все украшение обильно подтешено штриховой подтушевкой, которая придает всему орнаменту условный объем. В техническом исполнении орнамент обычно покрывается золотом, расписывается темной краской, белыми делаются жемчуг. В целом такой щит создает впечатление металлического с тонкой чеканкой.

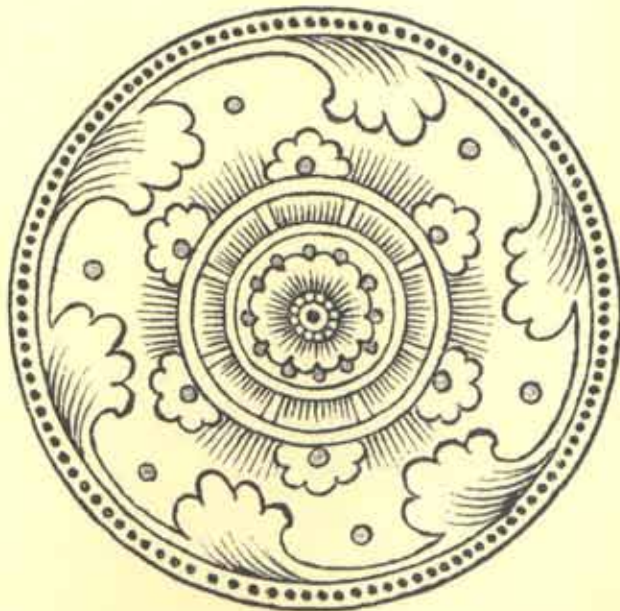
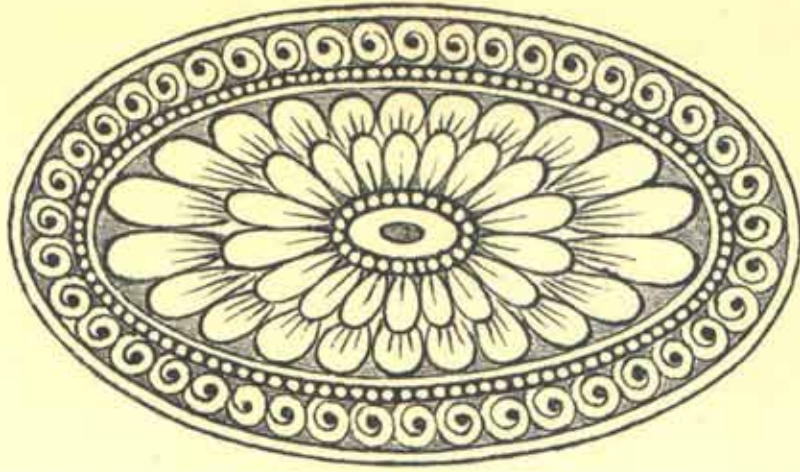
Второй рисунок этой таблицы — из работ И. П. Вакурова. Он создал новый тип щита, продолжающий традицию прошлых веков.

Его щиты всегда разных форм и цвета, расписаны темной краской, украшены иноконью, твореным золотом и жемчугом.

Третий рисунок — изображение щита работы Д. Н. Буторина. Он, так же как и Вакуров, создал новые виды щитов, но в большинстве случаев его щиты имеют форму не круга, а эллипса. Детальную же проработку украшений и технику выполнения он заимствовал от традиций XVII века.

В центре щита Буторин делал розетку, а по краю — орнамент, разделенный жемчугом. Весь щит он покрывал золотом или серебром, расписывал черной краской, украшал белым жемчугом и штриховой подтушевкой, как на иконах XVII века.

Приведенные образцы традиционны, красивы и вполне согласуются с характером современной палехской живописи.



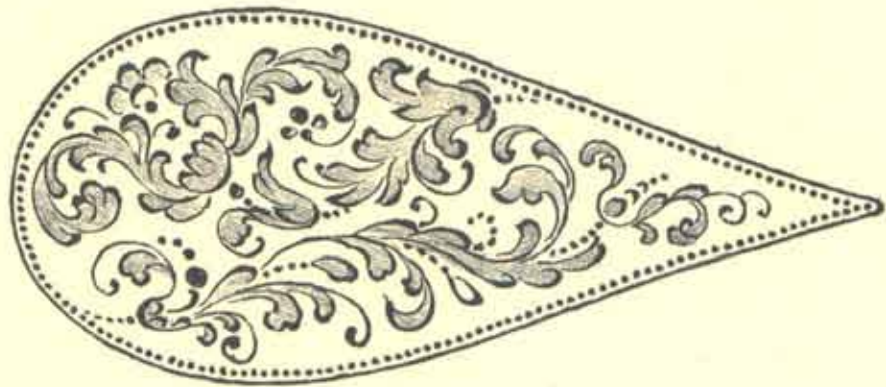
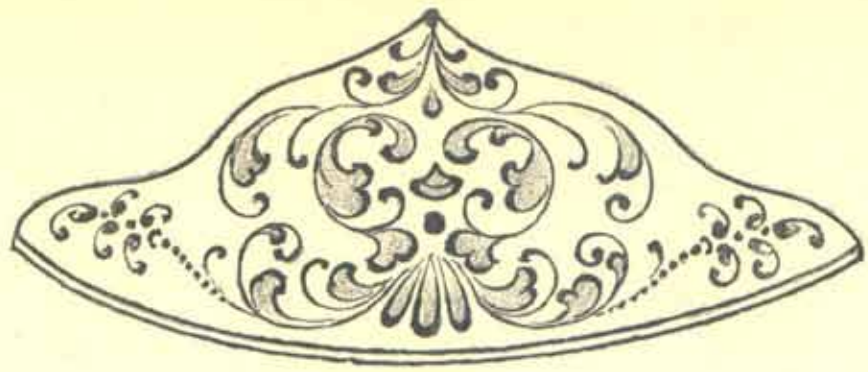
Изображение щитов в современном нелегком искусстве

Здесь изображены три типа щитов, которые встречаются в большом количестве в произведениях И. И. Голикова, особенно в его иллюстрациях к книге «Слово о полку Игореве».

Голиков создал великое множество разных форм щитов в своих композициях исторических и сказочных битв. В основном он следовал традициям живописи древних веков, но особенно его вдохновляла икона XVI века «Воинствующая церковь» (ГТГ). Приведенные примеры являются малой крупинкой в творчестве Голикова, но тем не менее они характеризуют его работу по созданию оригинальных типов щитов, новых как по общей форме, так и по украшениям.

Голиков зачастую не считался с тем, соответствуют ли по времени, по стилю, выбранному им сюжету битвы, былин или сказки различные детали одежды и вооружения. И в изображении щитов он не придерживался исторической точности, но стремился, чтобы каждый из них был оригинален и неповторим. Не копируя в точности старых образцов, но создавая новые, все же он не выходил из рамок традиций, развивая их и обогащая.

Изображения щитов в произведениях Голикова представляют большой художественный интерес и заслуживают детального изучения.



Изображение животных в древнерусской живописи XV века

Эти зарисовки животных выполнены И. И. Голиковым в 1925 году с иконы XV века «Всякое дыхание да славит господа».

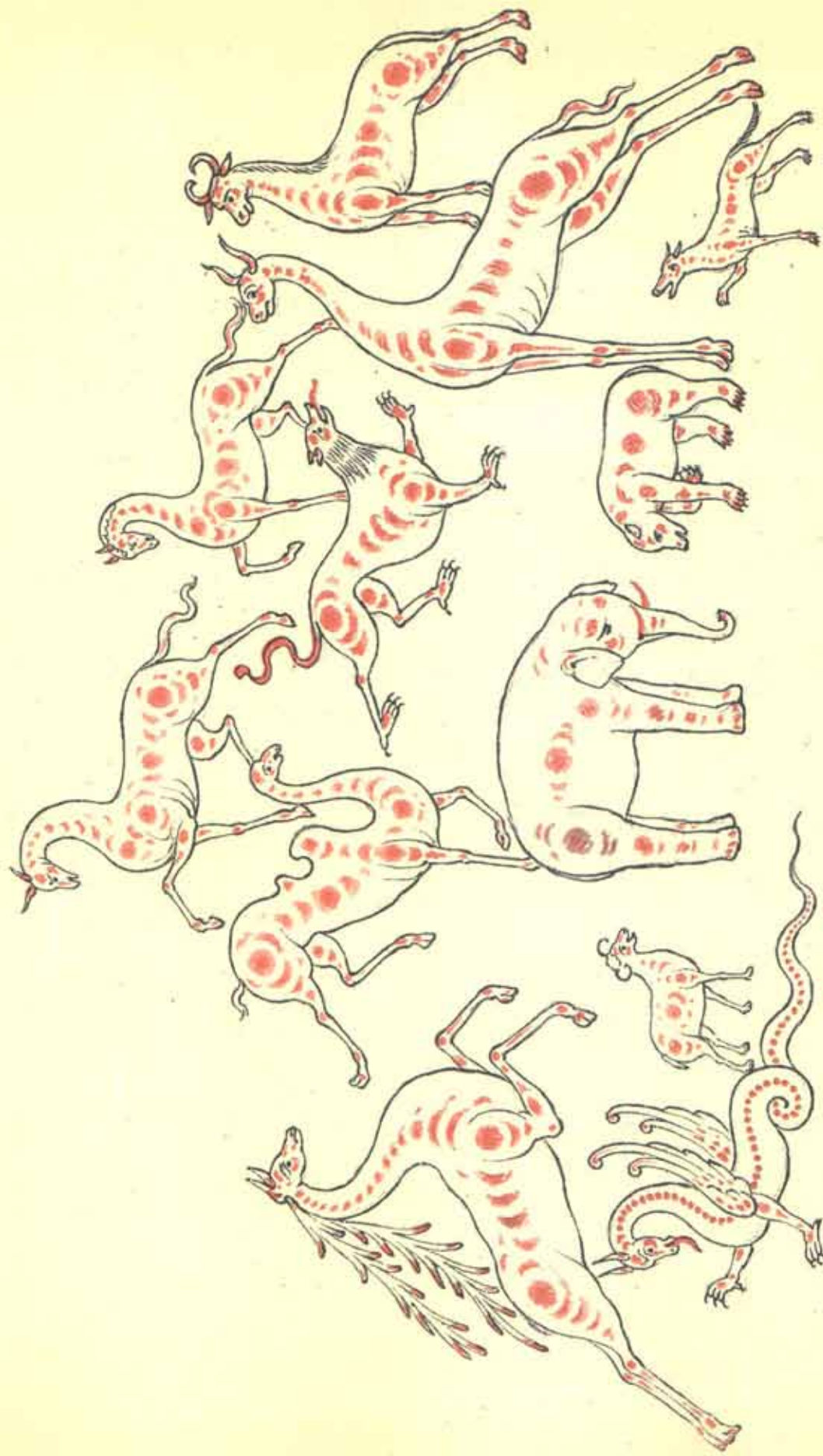
Какую цель, какую задачу ставил себе, исполнив эту копию, Голиков — неизвестно, но, очевидно, он особенно любил эту икону и считал ее лучшей в древнерусской живописи по изображению животных.

Я хорошо помню: когда Голиков писал свои тройки, охоты, битвы всегда перед ним на его рабочем столе лежала репродукция с этой иконы. Видимо, он точно изучил ее, но ему этого было мало. Он делает с нее копию, которую перерабатывает в самостоятельную композицию.

Голиков детально изучил традиционные приемы изображения животных и, имея богатую художественную фантазию, свободно и разнообразно варьировал их. Этот его рисунок является подлинным кладом для нас, художников Палеха.

Здесь хорошо видны силуэты животных, их роспись, и особенно хорошо выделяются плави бликов, их разница — то они наплавлены мягко, едва заметно, то с резкими движениями.

Изучение этого рисунка, его традиций может способствовать созданию фигур разных типов животных, их изображению в различных поворотах, движениях, как это показано в следующих таблицах.



Изображение коней в древнерусской живописи
XV и XVII веков

На этой таблице изображены два коня. Вверху — конь с иконы «Георгий Победоносец» XV века (ГРМ), внизу — с иконы «Благовещение с акафистом» XVII века (ГТГ). Каждый рисунок имеет свои стилистические особенности.

Верхнее изображение коня характерно для своего времени — оно монументально, просто, статично. В цвете оно представлено мягким светлым силуэтом со строгим, четким контуром. Условный объем выражен линейными оживками, нанесенными бедилами. Уздечка и седло украшены простым орнаментом. Грива коня как бы подстрижена, что характерно для изображения коней XV века. Нижнее изображение XVII века имеет более сложные формы. Тело коня несколько одутловато, красного цвета, объем его передан светлыми, мягкими бликами. Седло и украшение коня гораздо сложнее и богаче, чем в первом изображении.

В иконописи XVII века у коней развиваются кудрявые гривы. Эти традиции укоренились в живописи старых мастеров Палеха И. И. Голикова, Д. Н. Буторина, А. В. Котухина, которые варируют их в своих произведениях.



Изображения животных в современном палехском искусстве
из произведений И. И. Голикова

И. И. Голиков в своих произведениях часто изображал животных, особенно коней. В одном только «Слове о полку Игореве» их сотни, а сколько еще битв, троек и охот изобразил он. И что ни конь — то новый выразительный образ. Все они различаются и по форме и по движению. В создании образов коней Голиков был виртуозом с богатейшей фантазией.

Здесь в двух таблицах даны голиковские кони, после которых уже можно не обращаться к традициям изображения коней у древних мастеров, ибо Голиков превзошел их в передаче динамики и выразительности образов.



К таблицам 84, 85 (продолжение)

В этих рисунках мы видим, в первую очередь, ожесточенных, избитых коней как в битве, так и в несущейся тройке. Их образы неповторимы, динамичны и убедительны. Они заставляют зрителя переживать и ужас битвы и вихрь несущейся тройки. Но вместе с тем в каждой детали изображения коней выражены традиции XV века, которые Голиков изучил в совершенстве: манера изображения головы коня, очертания их тел, изгибы ноги, а также манера выполнения — технику росписи, плавь бликов и их оживку.

Здесь древние традиции приближены к реалистическим формам нового палехского искусства. Художникам Палеха эти изображения надо понять не только путем копирования, но и почувствовать состояние художника, создающего эти образы.

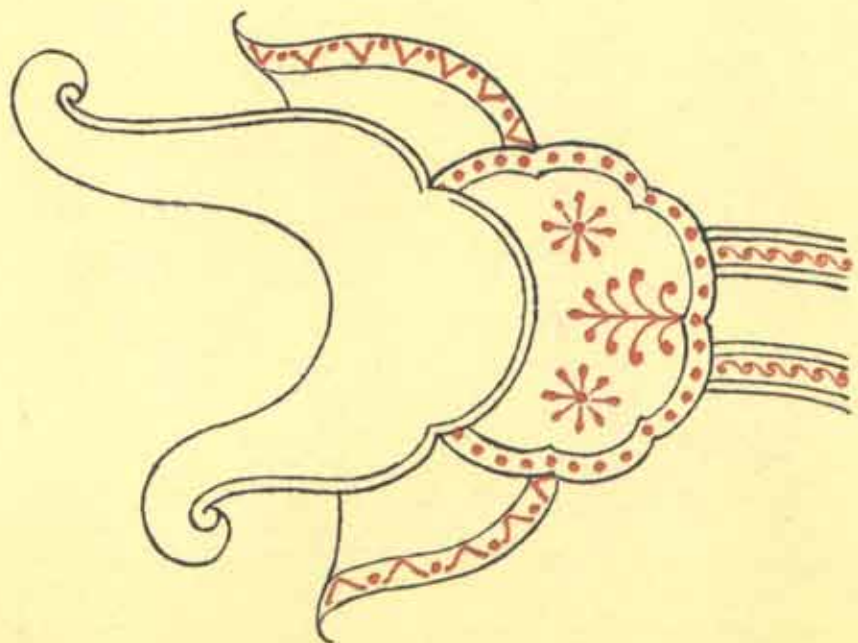
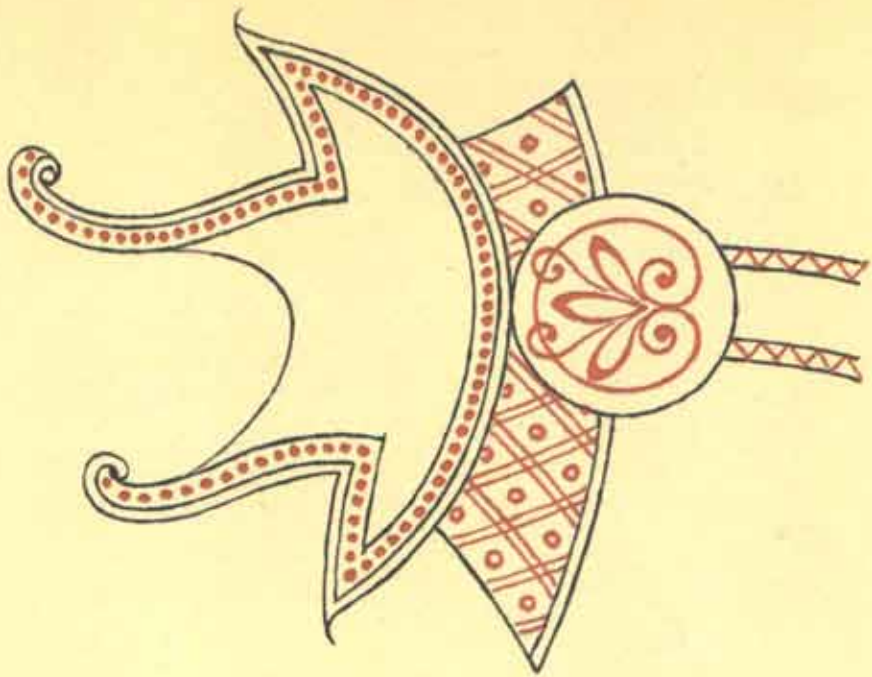


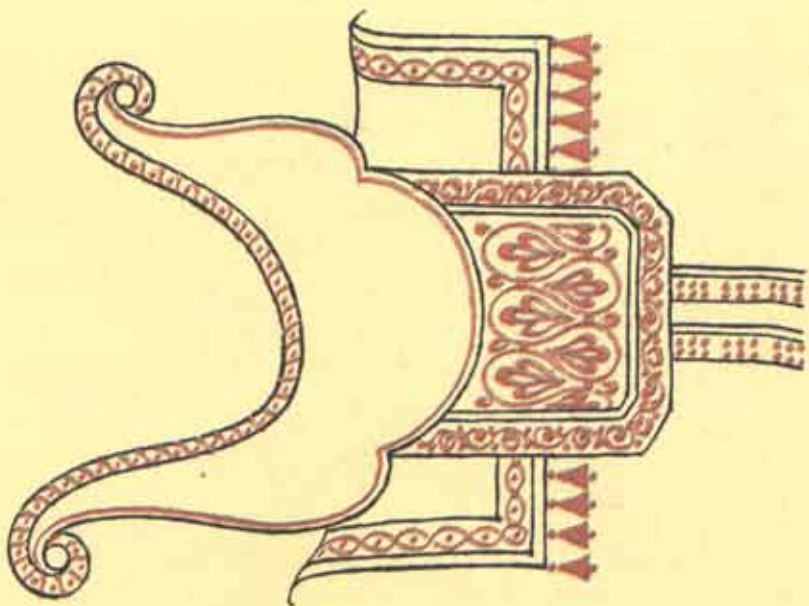
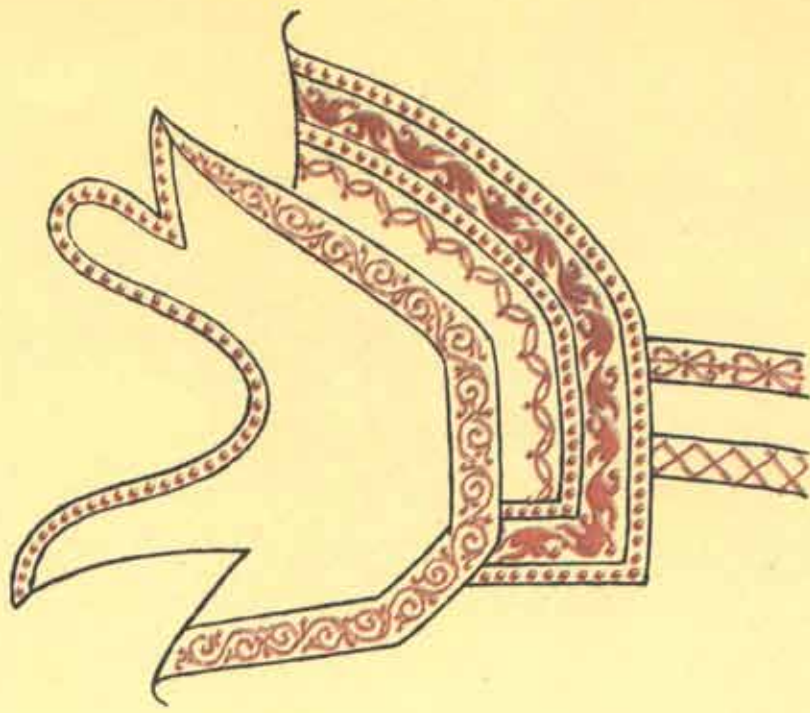
Изображения седла в древнерусской живописи
XIV, XV и XVII веков

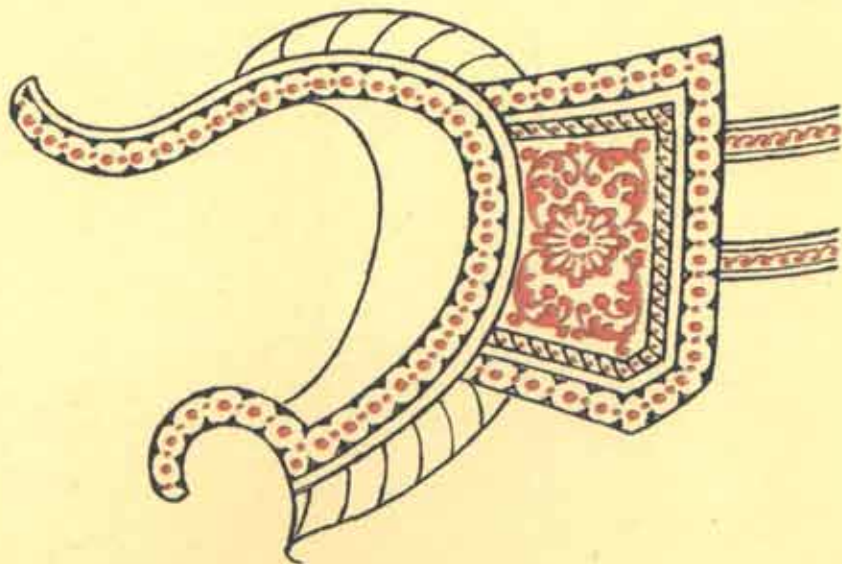
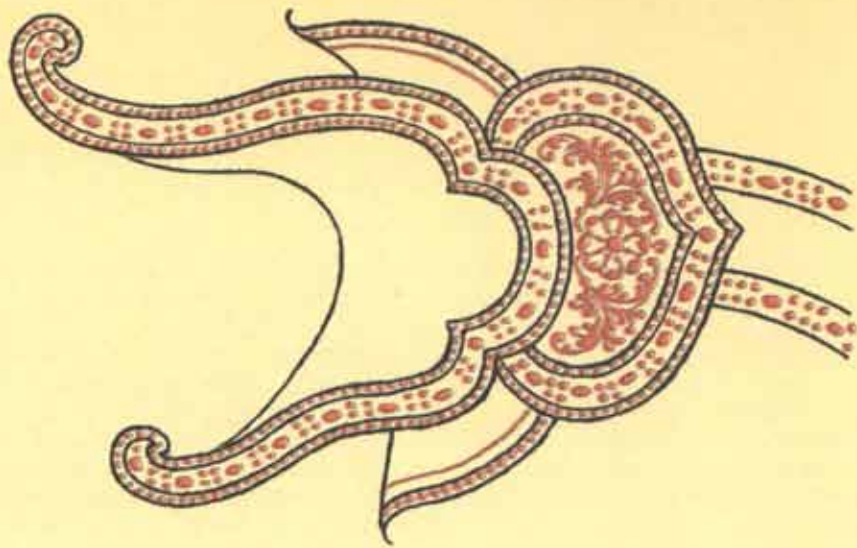
Изображения седла на конях занимали сравнительно небольшое место в древнерусской живописи. Главным образом, они встречаются на иконах Георгия Победоносца и на некоторых других, но декоративное значение их очень велико. Седла вносили красивый элемент в иконописные композиции, украшали их. Век от века совершенствовались и разнообразились их формы.

В современном палехском искусстве седла занимают значительное место, особенно в былинных и исторических сюжетах. Старые наши мастера хорошо знали традиционные формы седла, их орнаментальные украшения и творчески использовали их в своих произведениях.

Здесь представлены седла, характерные для живописи XIV, XV, XVII веков. Эти образцы вполне согласуются с характером и стилем современной палехской живописи и могут обогатить любую палехскую композицию.





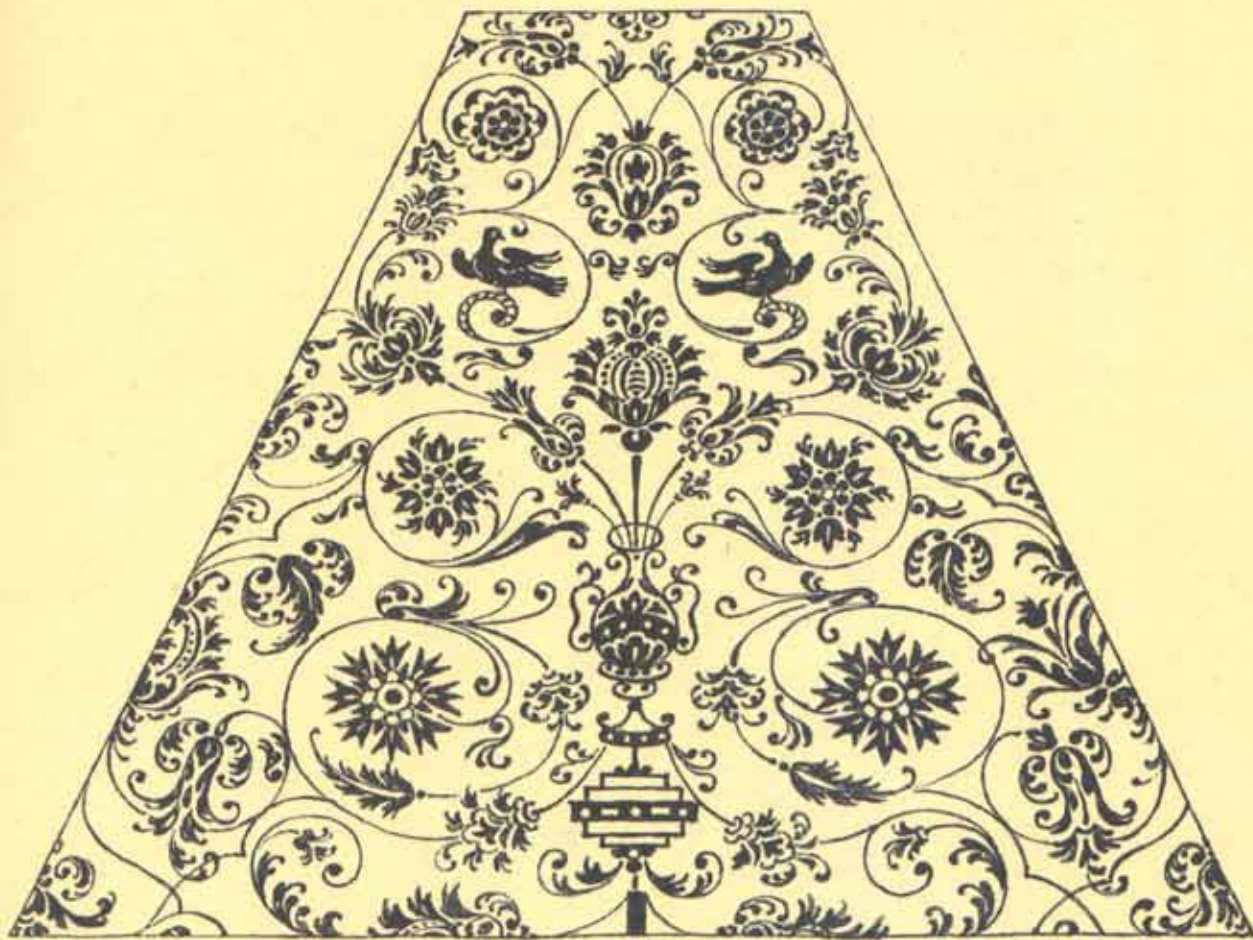


**Орнаменты с оконных откосов церкви
Ильи Пророка в Ярославле XVII века**

Орнаментика в древнерусской живописи появилась уже в древние времена. В последующих веках, вплоть до XVII, мы видим орнаменты на архитектурных постройках и одеждах святых в иконах.

Орнамент особенно расцвел в XVII веке в строгановской школе живописи и, главным образом, в монументальной живописи ростовских и ярославских церквей.

Палехские художники хорошо изучили ярославский орнамент и применяли его формы в своем искусстве. Все орнаменты, созданные старыми художниками Палеха, традиционны, красивы и имеют свой стиль. В палехском искусстве орнамент занимает важное место. Поэтому молодым художникам Палеха необходимо изучить представленный рисунок, его общее ковровое построение, интереснейшие детали и разнообразие их форм.



Орнамент в древнерусском искусстве XVII века
ярославской школы

Этот рисунок орнамента из Ильинского собора XVII века в Ярославле. Такого рода орнамент типа фриза особенно интересен. Общий его рисунок в основе симметричен, но отдельные детали разнообразны по форме и свободно расположены.

Здесь мы видим слияние строго условных традиционных форм (цветы) с более реалистическими (ветви), и в этом слиянии не чувствуется никакого противоречия — одно другим дополняется и выглядит очень красиво.

Рассматривая этот орнамент, удивляешься фантазии его автора. Орнамент изобилует многочисленными, разнообразными деталями.

Этот орнамент-фриз имеет большое значение для Палеха. Он так и просится на кузовок палехской шкатулки. Его изучение и творческое применение — увлекательная задача для наших художников.



Орнамент XVII — начала XIX века

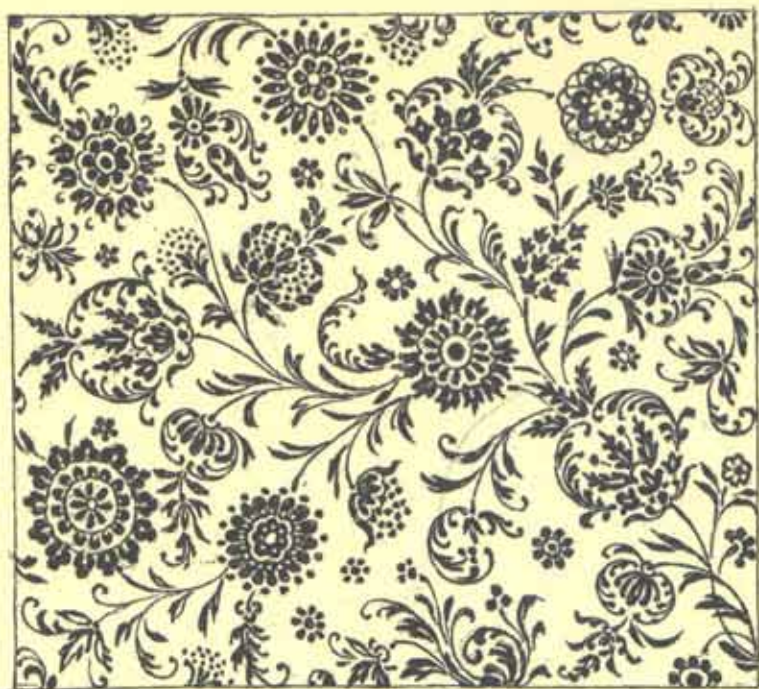
Здесь изображены рисунки растительных орнаментов из фресок начала XIX века палехского Крестовоздвиженского храма и с ярославской иконы XVII века из церкви Ильи Пророка.

В первом рисунке орнамент, в основном, реалистических форм. Он очень красив, здесь что ни цветочек и листочек, то новая форма и своя прелесть. Этот вид орнамента не раз использовал, варьируя, И. И. Голиков (и некоторые другие художники), придавая рисунку более условный характер.

Не лишним будет и для молодых наших художников изучить построение этого орнамента и его детали. Как будет приятно видеть этот орнамент и ему подобные на одеждах девушек или детей.

Второй рисунок, ярославский, так же интересен своими многочисленными и разнообразными стилизованными цветами и ветками. Он так же был неоднократно применен старыми палехскими мастерами в своем творчестве.

Эти оба орнамента употребляются для украшения золотом одежд.



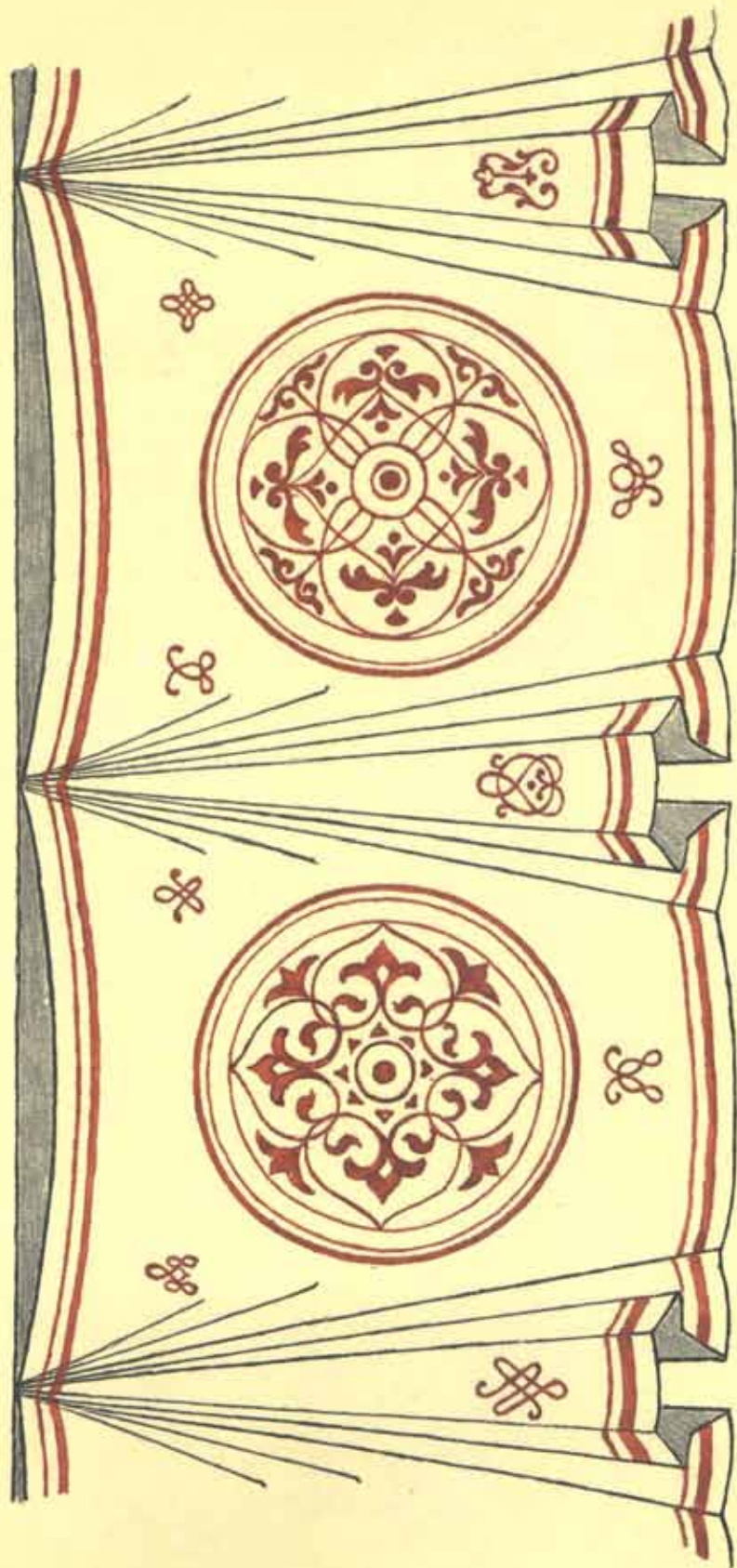
«Солицевские» орнаменты второй половины XIX века

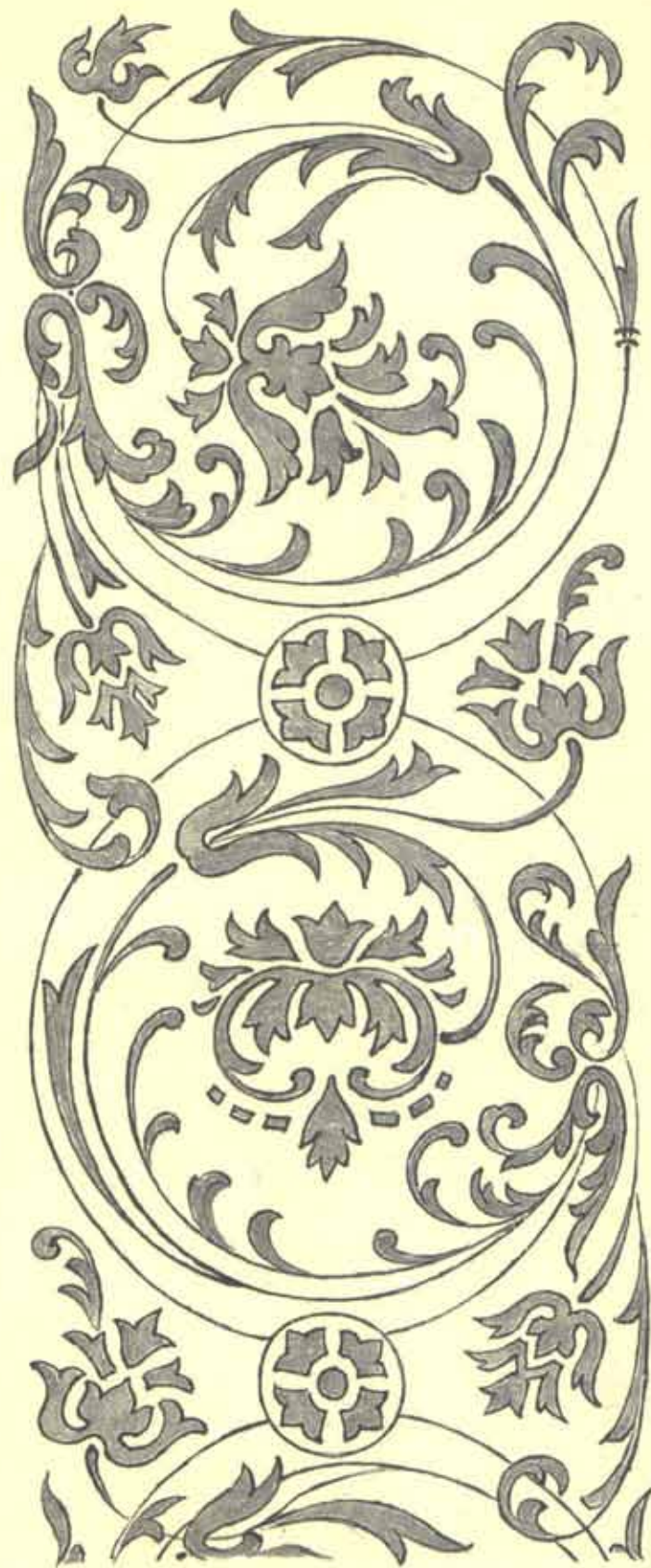
Архитектор В. Д. Солицев, работавший во второй половине XIX века, выполнил много проектов по оформлению внутреннего убранства церквей. Он часто работал вместе с палехскими предпринимателями Сафоновыми, занимавшимися как реставрацией, так и новыми церковными стенными росписями. Солицев делал эскизные проекты, а Сафоновские мастера — палехане осуществляли их.

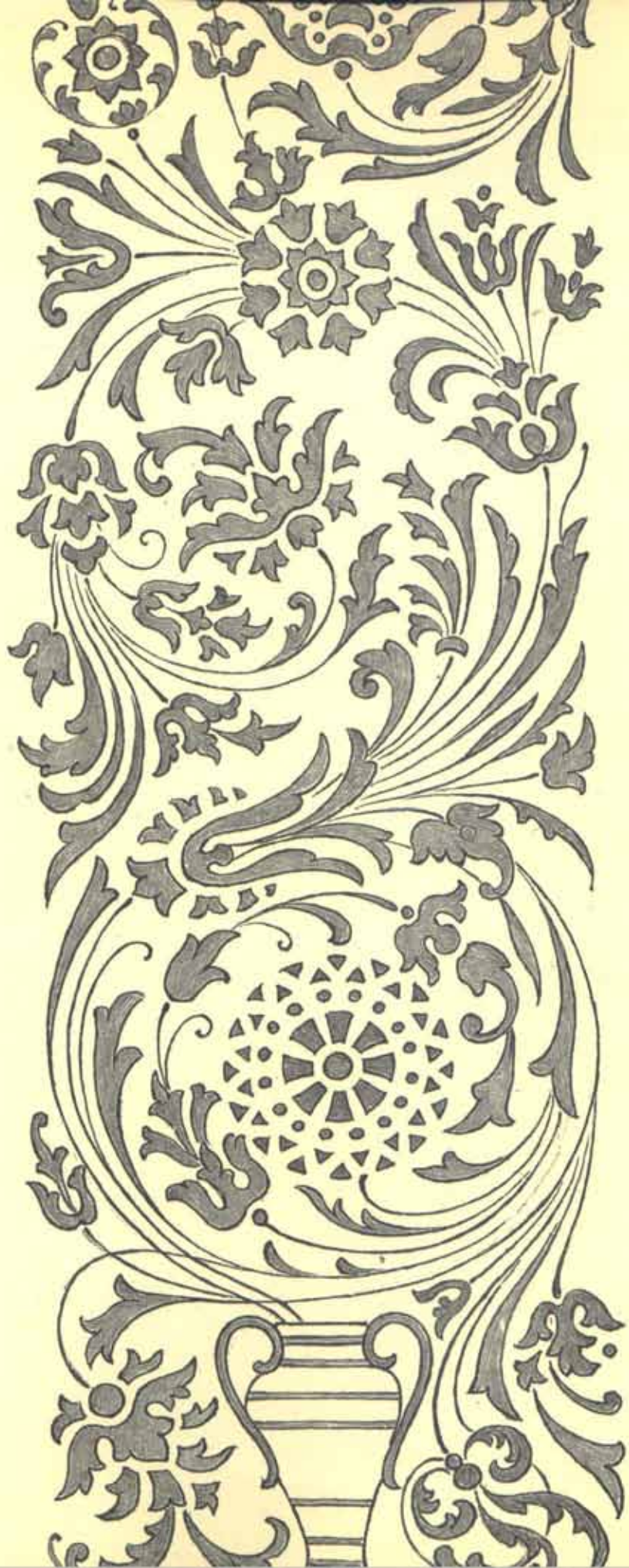
Эти рисунки орнаментов выполнены с солицевского альбома (ГМПИ). Солицев при создании орнаментов много заимствовал из росписей ростовских и ярославских церквей как в общем их построении, так и в формах отдельных «цветообразных» их деталей.

Цокольный орнамент (таблица 92) он выполнял в виде занавеси, украшенной орнаментальными кругами и небольшими разнообразными «мушкетерами» (так назывались исстари маленькие, отдельные графические орнаментальные рисунки). Их части несколько напоминают аппликацию. Техника всех этих орнаментов — цветовая приплавка и окантовка — весьма проста — как для графики в золоте, так и для цветных решений. Эти приемы в орнаменте весьма интересны, придают ему разнообразие и особую красоту.

«Солицевские» орнаменты у мастеров-иконописцев Палеха были в большом почете, они их знали в совершенстве и часто применяли во фресковой росписи церквей. Эти образцы представляют большой интерес и для современного палехского искусства. ими пользовались почти все наши старые мастера, часто варьировали их в своих произведениях и на этой основе создавали классические орнаменты в новом палехском искусстве.







Орнаментальные заставки И. И. Голикова

В древнерусской живописи и в современной палехской миниатюре орнамент можно разделить на несколько видов и по построению, и по технике. Одни, графические, пишутся в одну линию, другие — со штриховой подтушевкой, третьи — со световой приплавкой.

Эти разные виды орнамента используются современными палехскими художниками в миниатюрах для обрамления композиции, в украшениях одежд. Их пишут золотом и серебром.

В монументально-декоративной живописи применяется цветовой орнамент, который прокрашивается цветом с окантуровкой, со стилиевой и световой рассечкой. По светлому фону окантуровка и рассечка орнаментов делаются темной краской, а по темному фону — белыми.

Орнаменты разделяются и по видам. Одни бывают коврового типа, другие имеют фризовый характер и употребляются в оформлении стен, потолков, в окаймлении отдельных предметов, в оформлении книг.

Здесь приведены два образца книжных заставок работы Голикова, выполненных им к «Слову о полку Игореве». Верхний графически-линейного характера со штриховой подтушевкой, нижний — с бликовой приплавкой. Эти два орнамента исключительно интересны. Они красны и в общем своем построении, и в трактовке деталей и дают богатый материал для творческой переработки, для дополнения их новыми формами и элементами.



Тематический орнамент в современном палехском искусстве

В современном искусстве Палеха часто употребляется тематический орнамент, дополняющий и подчеркивающий сюжет композиции.

Здесь приведен рисунок Т. И. Зубковой, являющийся характерным примером тематического орнамента. Художница часто, создавая какую-либо композицию, оформляла ее соответствующим теме орнаментом. Этот орнамент помещается на кузовке шкатулки с композицией «Богатый урожай» (ГМПИ) и целиком подчинен этой теме. Здесь мы видим тучные колосья пшеницы, гроздь винограда, ягоды, овощи, фрукты и орден, которыми труженики награждаются за этот богатый урожай. Весь орнамент выполнен в условной манере, тонкими линиями, серебром и золотом, очень тщательно.

Тематический орнамент должен занять еще более значительное место в искусстве Палеха. К нему внимательно и любовно относились все наши старые мастера.



Композиция в древнерусской живописи XV века

Древнерусские иконописцы не только совершенствовали свои технические приемы, но в такой же мере совершенствовали и композиции. Композиции древнерусской живописи, в основном, можно разделить на четыре основных вида.

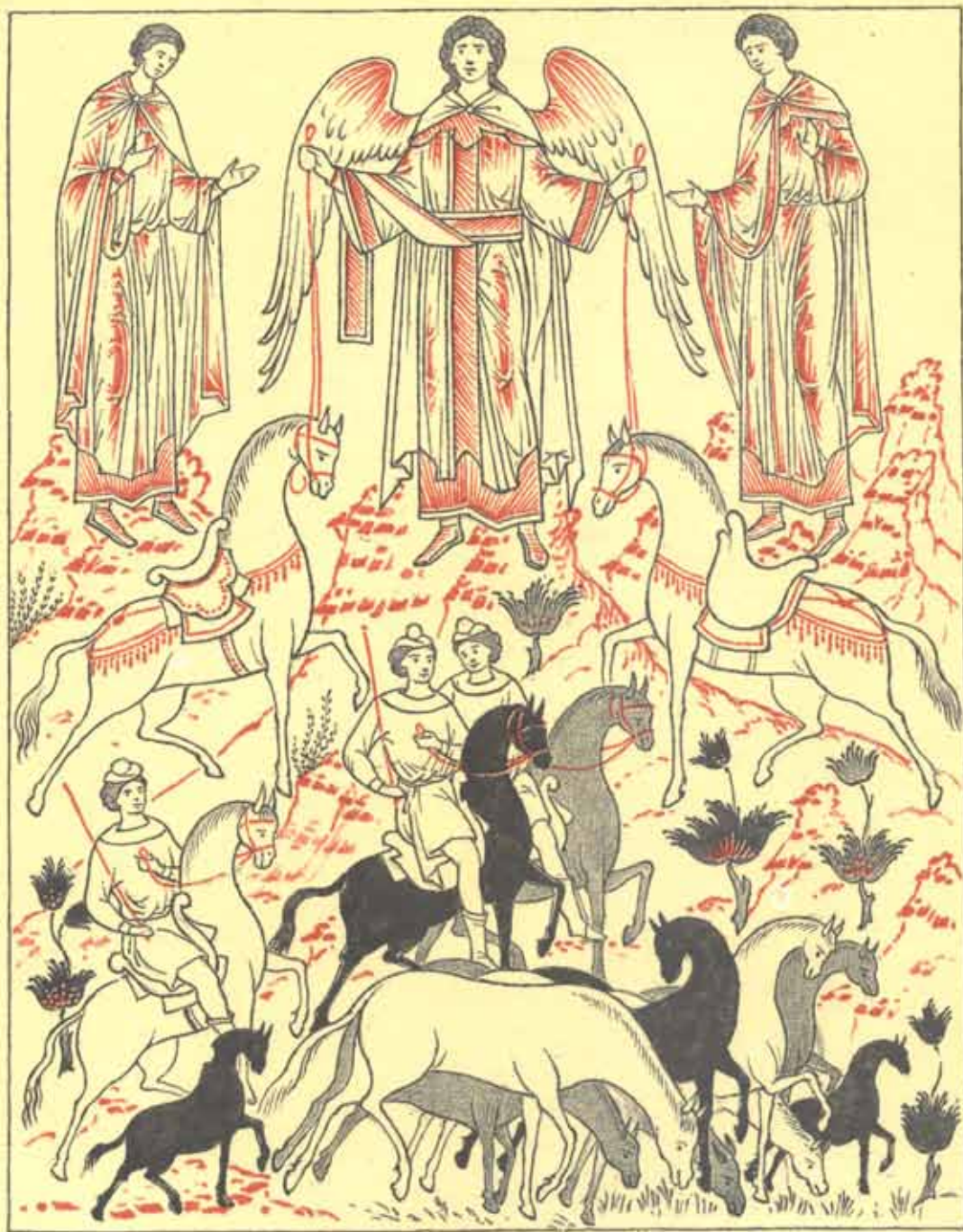
Первый вид — ярусное построение. Второй — однофигурная композиция с житием. Третий — единая композиция повествовательного характера. Четвертый и наиболее распространенный вид — односюжетная, многофигурная композиция.

Здесь представлен рисунок с одной из лучших композиций из времен расцвета древнерусской живописи XV века. Это икона «Чудо о Флоре и Лавре» (ГТГ), ее композиция выполнена по принципу ярусного построения.

Первый ярус — насыщенный табун коней; второй ярус — Флор, Лавр и их спутники охраняют этот табун; третий ярус — два прекрасных, изящных коня и четвертый — фигуры архангела Михаила, Флора и Лавра, как бы возглавляющие всю композицию.

Нам важно почувствовать здесь художественное выражение мысли, принцип построения композиции. Мы здесь видим кроткие, преклоненные фигуры Флора и Лавра, спокойного архангела, вручающего им коней. Флор и Лавр бережно охраняют табун коней и внизу — кони со своим потомством спокойно пасутся под надежной охраной их покровителей.

Эту гуманную мысль — дружбы человека с животным — художник XV века выразил просто и убедительно. Следуя своему художественному чутью, он создал прекрасное, декоративное произведение. В нем изображены красивые, мягкие, черные, белые и серые силуэты коней. Подчеркнута благородная мысль о покровительстве животным. Здесь ценно не только художественное мышление, но и ярко выраженное гуманное содержание.



Композиция в современном палехском искусстве

Создавая композицию для какого-либо предмета, художник, во-первых, должен учитывать конструкцию предмета, его форму и его назначение. Во-вторых, стремиться, чтобы композиция красиво оформляла предмет, не разрушала его плоскостей, учитывать размер композиции, согласно размеру и форме плоскостей предмета. И в-третьих, композиция должна быть глубоко содержательной и традиционной.

Уже упоминалось, что композиции древнерусской живописи подразделяются на четыре основных вида. Вот эти основные виды композиций палехане и взяли за основу для нового своего искусства.

Этот пример — «Демьянова уха» А. А. Дыдыкина — является характерным для композиции ярусного вида, заимствованной от аналогичных композиций древнерусской живописи. Она выполнена с учетом круглой формы тарелки, которая легко оформляется и полностью отвечает требованиям современного искусства Палеха. Здесь налицо традиционное ярусное построение композиции, ее декоративный принцип, условность перспективы. Все элементы композиции во всех планах имеют сильную и четкую проработку деталей.

Декоративный характер палехской композиции обусловлен и ее ярким цветом, и золотой росписью, что создает драгоценный узор предмета. Этими требованиями и определяются основные принципы построения палехской композиции.



Композиция в древнерусской живописи XVII века

Здесь дается рисунок с иконы «Иоанн Предтеча» XVII века (ГМПИ), которая является традиционной композицией второго вида. Средняя часть композиции — однофигурная, она окружена сценами, посвященными различным событиям жизни святого. Этот вид композиции в древнерусской живописи весьма распространен и занимает видное место. В таких композициях одна фигура всегда главенствует. Она обычно выполнялась в полный рост и во всю величину иконы. В большинстве случаев она помещалась в центре. Здесь очень четко читается такого рода композиция.

Главная фигура — Иоанн Предтечи — представлена крупно, и ей отдано все основное внимание и мастерство художника. Окружающие сцены значительно меньших размеров, но все они включались в общую композицию иконы, образуя вместе с главной фигурой единое целое. Этот принцип композиции вполне применим и в современном палехском искусстве. Старые мастера Палеха применили его неоднократно.



Композиция в современном палехском искусстве

Это рисунок с композиции И. М. Баканова «Мирный труд» (Палехское художественное училище). Здесь композиция выполнена на основе принципов древнерусского искусства XVII века второго вида, то есть однофигурной с житием.

Главной является фигура пастушка, играющего на жалейке. Вокруг него в цветах и травах пасутся козочки и овечки. Вдали справа — пахарь, слева — жнитво. Они изображены в масштабах уменьшенных по отношению к фигуре пастушка. Эта композиция заслуживает большого внимания. Важную роль в ней играет опозитивированный пейзаж с фантастическими деревьями, горами, облаками и зарослями кустарников.

Баканов изобразил здесь мирный труд деревни прошлых лет. Все это выражено традиционными изобразительными средствами современного палехского искусства, а также ясно выявлен сам характер и особенности его. Композиция здесь хорошо оформляет поверхность предмета (шкатулки), налицо и декоративное построение, хотя почти все элементы пейзажа как бы удалены, яркий цвет деревьев, гор, кустарников и облаков создают впечатление орнаментального узора. Традиционные принципы композиции здесь выражены точно и ясно. Главной фигуре пастушка подчинены все остальные элементы. Сами образы пастушка, пахари, жниц, животных и природы выразительны и правдивы. Все изображенное типично для старой русской деревни. Композиция завершена, участки пейзажа не противоречат форме плоскости, на которой она расположена.

Так традиционный иконописный прием композиции находит выразительное применение в современном палехском искусстве.



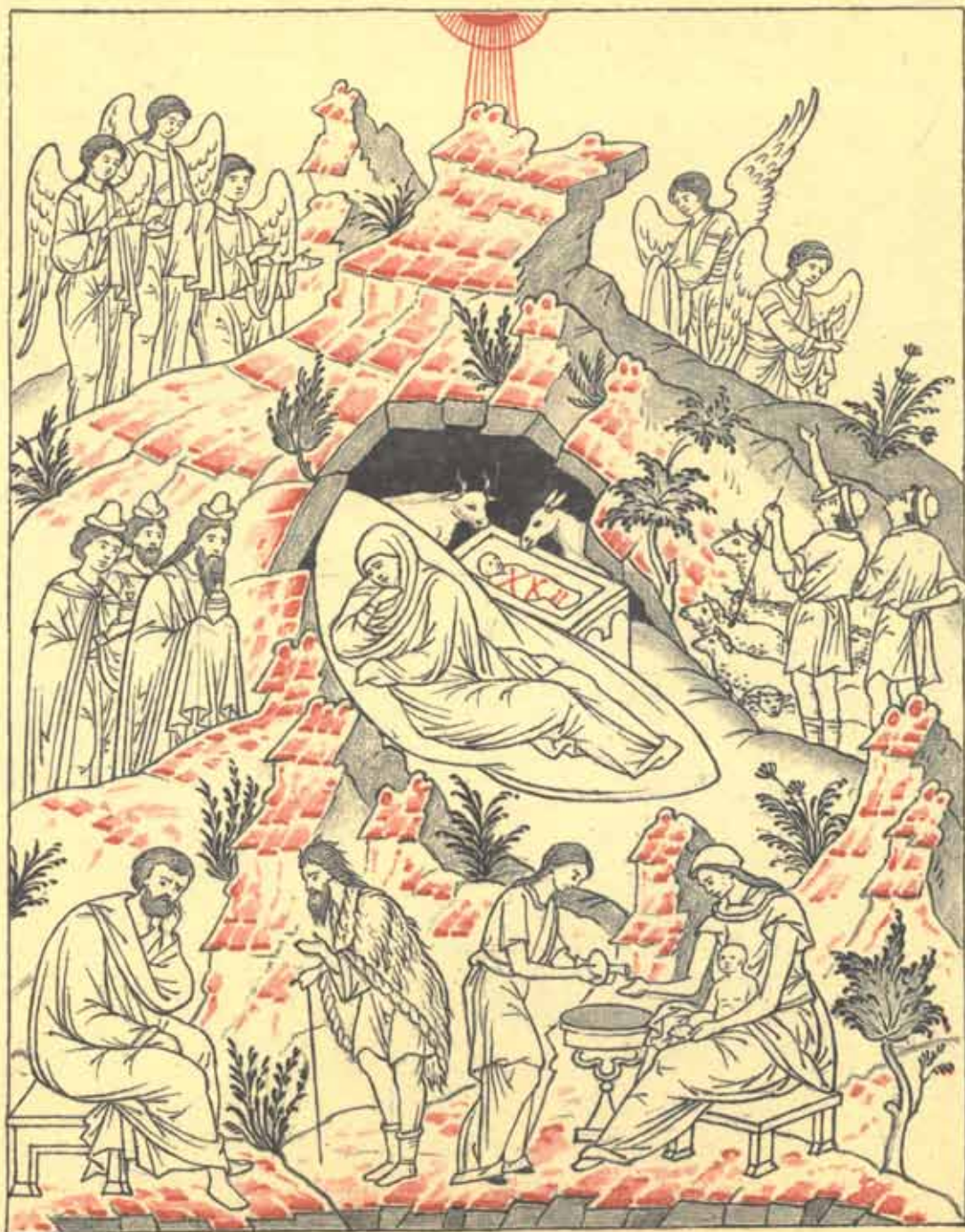
Композиция в древнерусской живописи XV века

Здесь — рисунок с композиции иконы «Рождество Христово» XV века (ГТГ), которая носит повествовательный характер. Это третий из основных видов старых иконописных композиций. В центре помещается главный сюжет, который несет основное ее содержание и определяет название. Все остальные сцены, окружающие центральную, дополняют основное содержание, подробно рассказывают о главном событии.

В центре композиции, в пещере, которая служила хлебом, изображены Богоматерь и только что родившийся Христос. Внизу справа — его омовение, слева — дьявол в образе человека смущает старца Иосифа. Вверху слева ангелы извещают о рождении Христа. А в середине с левой стороны подходят волхвы поклониться новорожденному Христу и поднести ему дары.

Неизвестный художник XV века умело построил эту композицию, хорошо разместил сюжеты разного времени, они выражены четко, понятно, убедительно. Рассказывают каждый о своем в отдельности, и все вместе взятое раскрывает событие в целом.

Эта композиция в творческой переработке применима в современной палехской живописи. Она вполне отвечает характеру миниатюры, и ее основные принципы необходимо знать каждому нашему художнику.



Композиция в современном палехском искусстве

Здесь композиция выполнена по сказке Ершова «Конек-Горбунок» (ГМПИ). Она имеет повествовательный характер. Выполнена она мною на шкатулке. И хотя всегда трудно говорить о своей работе, я расскажу о том, как я над ней работал и чего добивался.

Этот принцип построения композиции является излюбленным в современном палехском искусстве, и, наверное, почти каждый художник разрешал свои композиции по этому принципу.

Здесь в основе лежит традиционная иконописная композиция повествования во многих сценах, связанных в единое целое. Я стремился сохранить основные черты традиционной композиции — миниатюрность и тонкость письма, которыми прославился Палех. Уделил особое внимание правильности оформления поверхности предмета и его условного фона и расположению отдельных сцен из сказки по прямоугольной форме предмета. Все элементы композиции я выполнял в одну силу, стараясь сохранить четкость и детальную проработку во всех планах так, чтобы композиция смотрелась сплошным узором. Помня, что это — живописное повествование, я стремился к тому, чтобы образы были характерны, а действия понятны. Содержание сказки детально разработано. Все сцены я подчинил в рисунке и колорите центральной группе, стараясь, чтобы композиция была полностью завершена на плоскости и все элементы — на своих местах.



Композиция в древнерусской живописи XV века

Композиция иконы «Благовещение» (ГТГ) — одна из самых значительных во всей иконописи с древнейших времен.

Односюжетные композиции в иконописи создавались не только двухфигурными, как в этом образце, они бывали и более сложными, состоящими из нескольких фигур. Но все они показывают один сюжет и одно время.

Эта композиция весьма показательна и по четкости выражения содержания, и по монументальной декоративности, и по красоте форм всех отдельных частей композиции, и по технике рисунка. Здесь умело построена односюжетная композиция, декоративно оформлен четырехугольный предмет (икона), все элементы композиции соответствуют размеру предмета. Четко выражено и содержание легенды о Благовещении — внезапное явление архангела Марии, его стремление известить ее о предстоящем рождении сына. Подчеркнут испуг Марии. Все движение фигуры утверждает ее состояние. Красивы и торжественны оба — архангел и Мария, а окружающая их обстановка еще больше дополняет общую красоту всей композиции, которая выглядит торжественно-праздничной.

Все это выражено с большим художественным чувством мастером XV века, самими строгими традиционными средствами, заимствованными от живописи предыдущих веков.

Изучив этот памятник, палехский художник многим может обогатить свое творчество.



Композиция в современном палехском искусстве

Здесь — рисунок с односюжетной композицией «Встреча у колодца» И. В. Маркичева (ГМПИ). Это четвертый основной вид решения композиции в искусстве Палеха. Односюжетное построение композиции в палехском искусстве, можно сказать, — массовое. Многие из наших художников всех поколений именно так разрешают свои произведения в односюжетном плане. Старые мастера особенно любили изображать парочки, встречи, расставания, идиллии, гулянья, всегда в них воспевались любовь, радость, веселье. Они изображались в красивых уголках природы — то на лесной полянке, то на берегу речки. Герои их то катались на лодке, то мчались на лыжах тройках, то сидели с гармошкой на завалинке. И все эти моменты связывались с поэзией природы.

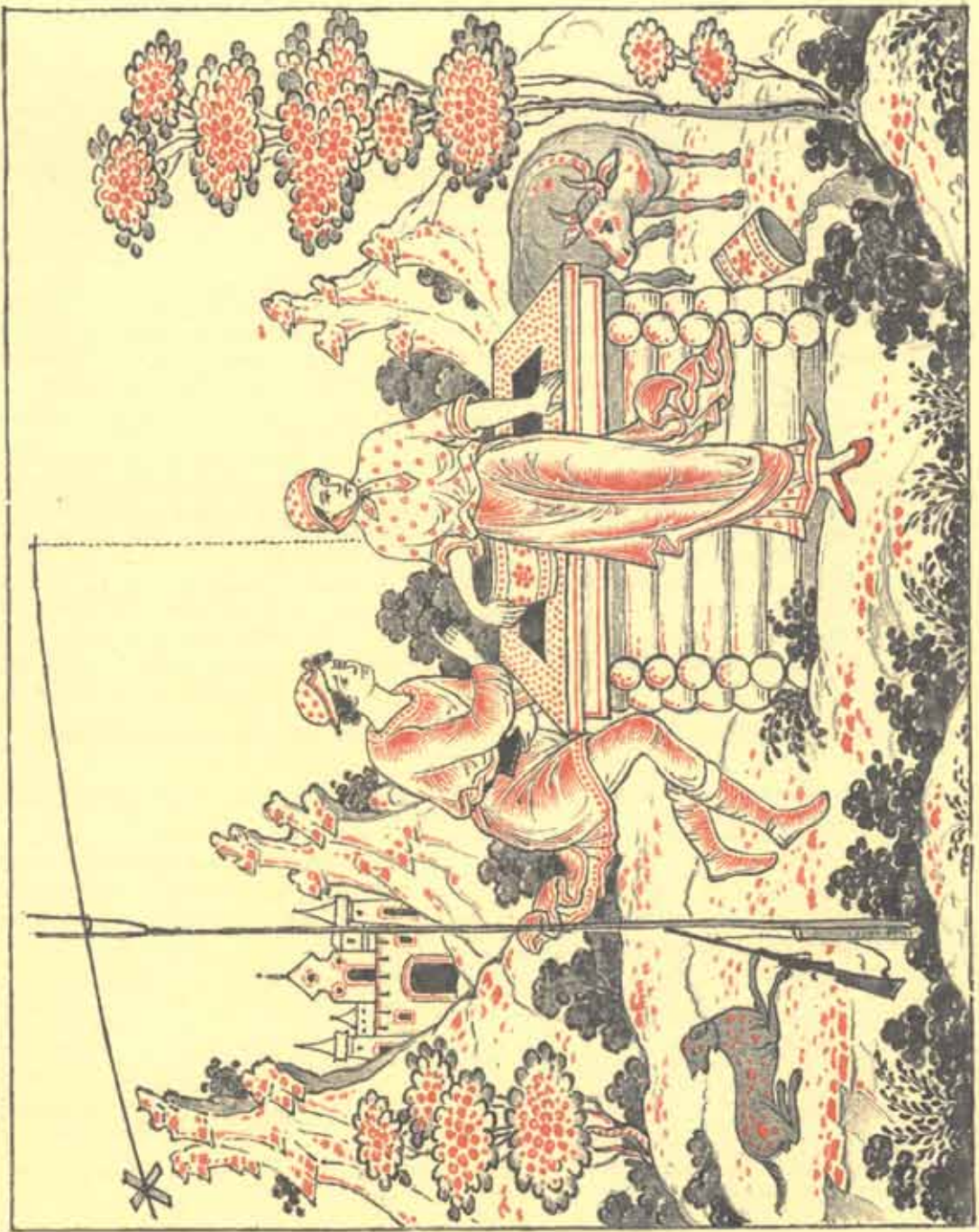
Односюжетными композициями с большим успехом разрешались палехскими художниками и темы труда — не только двух- или трехфигурными, но и довольно сложными многофигурными. Все они обычно раскрывали один сюжет одного времени, хотя и разного содержания.

Композиция «Встреча у колодца» Маркичева заимствована в своем построении от односюжетной композиции древнерусской живописи. Вспомним предыдущий рисунок «Благовещение» XV века и сравним его с «Встречей у колодца». Мы здесь видим, как умело художник творчески использовал эту традицию. Здесь много общего, но вместе с тем Маркичев создал самостоятельное произведение совершенно другого содержания. Если в иконе XV века показано внезапное явление архангела и испуг Марии, то во «Встрече у колодца» мы видим убеждающий или предупреждающий разговор охотника с девицей. Поворот ее фигуры и угрожающего ей парня подчеркивают неприятный разговор. А поворот собачки и коровка, опрокинувшая ведро, усиливают это впечатление.

Сцена, как и в иконе «Благовещение», украшается дополнительно, но уже не палатами, а пейзажем. Все вместе вытает красиво, декоративно и полностью отвечает задачам палехского искусства.

Это произведение Маркичева «Встреча у колодца» весьма показательное и по содержанию, и по композиционному построению, и по красоте технического исполнения.

Можно было бы привести немало характерных примеров творческого использования традиционных приемов основных видов иконописания и провести аналогии с композициями современного палехского искусства при точном соблюдении всех его стилевых особенностей. Но я думаю, что, глубоко разобравшись в приведенных примерах (таблицы 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 и 104), можно понять, как традиции древнерусской живописи переосмысливались и в преломлении их создавались старыми мастерами Палеха уникальные произведения.



ОТ АВТОРА

Настоящая книга — альбом зарисовок с памятников древнерусской живописи и с лучших произведений современного искусства Палеха. Задача ее — дать художникам знание памятников древнерусской живописи, изменения их стилей и традиций на протяжении веков, а также и лучших произведений палехского искусства миниатюры; отметить в них лучшие художественные традиционные черты, то, что является основой палехского искусства; напомнить художникам о необходимости сохранять основные древнерусские традиции в палехском искусстве, дать наглядный материал для изучения, начиная с элементов пейзажа и кончая композицией, раскрыть и метод изучения. Давний опыт палехан убеждает, что лучшим способом изучения памятников древнерусской живописи является их копирование.

Настоящий комплекс зарисовок составлялся с таким расчетом, чтобы в него вошло как можно больше таких элементов, которые по своим прогрессивным и традиционным формам были близкими к новому палехскому искусству.

Художники, изучившие эти рисунки, выполненные с оригиналов древнерусской живописи, и лучшие образцы произведений старых мастеров Палеха, получат знания, которые помогут им лучше разбираться в традиционных формах древних памятников, приобрести умение применить их в своем творчестве, развивать их и дальше. Палехское искусство — традиционно, и только тогда оно будет ценно, если в нем будут жить и сохраняться традиции древнерусской живописи. С этими мыслями я и выполнил этот альбом.

30 мая 1976 года

ТАБЛИЦЫ

1. Изображение гор в древнерусской живописи XIV века	Евангелие Хитрово, Государственная библиотека им. В. И. Ленина, Москва
2. Изображение горы в древнерусской живописи новгородской школы XV века	Икона «Евангелист Иоанн», ГРМ
3. Изображение горы в древнерусской живописи новгородской школы XV века	Икона «Евангелист Иоанн», ГТГ
4. Изображение горы в древнерусской живописи строгановской школы XVII века	Образец из Палехского альбома рисунков, ГМПИ
5. Изображение горы в древнерусской живописи XVII века школы Симона Ушакова	Икона «Благовещение с акафистом», ГТГ
6. Изображение горы в древнерусской живописи XVII века ярославских писем	Икона «Воскресение», Ярославль, Церковь Ильи Пророка
7. Изображение горы в живописи XVIII века палехских писем	Икона «Николай Чудотворец в житии», ГМПИ
8. Изображение горы в живописи конца XVIII века палехских писем	Икона «Акафист Спасителя», ГМПИ
9, 10. Изображение растительности в древнерусской живописи XIV века	А. Рублев, Фреска, Владимир, Успенский собор
11. Изображение растительности в древнерусской живописи XV—XVI веков	Фрески, Церковь Ильи Пророка, Ярославль
12. Изображение растительности в древнерусской живописи XVII века	Икона «Иоанн Предтеча», Коллекция П. Д. Корина (Москва, дом-музей)
13, 14. Изображения растительности в палехской иконе XVIII века «Иоанн Предтеча»	Лаковые миниатюры, ГМПИ
15. Изображение растительности в произведениях И. М. Баканова и И. П. Вакурова	Скомпоновано со многих икон XV века
16, 17, 18. Палатное письмо в древнерусской живописи XV века	Иконы «Благовещение с акафистом», ГТГ и «Акафист Спасителя», ГМПИ
19, 20. Палатное письмо в живописи XVII века	Образец Б. М. Ермолаева с иконы акафиста, ГМПИ
21. Палатное письмо в живописи XVIII века	Лаковая миниатюра «С порога хижины моей» И. М. Баканова, ГМПИ
22. Палатное письмо старейших мастеров Палеха	Икона «Зосим и Саватий» северо-карельских писем
23. Изображение воды в живописи XVII века	Икона «Благовещение с акафистом», ГТГ
24. Изображение воды в живописи XVII века ушаковских писем	Икона «Николай Чудотворец с житием», ГМПИ
25. Изображение воды в живописи конца XVII — начала XVIII века палехских писем	Лаковая миниатюра «Волга — русская река», ГМПИ
26. Изображение воды в произведениях А. А. Дыдыкина	Лаковая миниатюра И. И. Зубкова «Золотая рыбка», ГМПИ
27. Изображение воды в современном палехском искусстве	Лаковая миниатюра «Буревестник», ГМПИ
28. Изображение воды в произведениях И. П. Вакурова	Лаковые миниатюры И. И. Голикова, И. М. Баканова
29, 30. Изображение облаков в современном палехском искусстве	

ИСТОЧНИК

Евангелие Хитрово, Государственная библиотека им. В. И. Ленина, Москва

Икона «Евангелист Иоанн», ГРМ

Икона «Евангелист Иоанн», ГТГ

Образец из Палехского альбома рисунков, ГМПИ

Икона «Благовещение с акафистом», ГТГ

Икона «Воскресение», Ярославль, Церковь Ильи Пророка

Икона «Николай Чудотворец в житии», ГМПИ

Икона «Акафист Спасителя», ГМПИ

А. Рублев, Фреска, Владимир, Успенский собор

Фрески, Церковь Ильи Пророка, Ярославль

Икона «Иоанн Предтеча», Коллекция П. Д. Корина (Москва, дом-музей)

Лаковые миниатюры, ГМПИ

Скомпоновано со многих икон XV века

Иконы «Благовещение с акафистом», ГТГ и «Акафист Спасителя», ГМПИ

Образец Б. М. Ермолаева с иконы акафиста, ГМПИ

Лаковая миниатюра «С порога хижины моей» И. М. Баканова, ГМПИ

Икона «Зосим и Саватий» северо-карельских писем

Икона «Благовещение с акафистом», ГТГ

Икона «Николай Чудотворец с житием», ГМПИ

Лаковая миниатюра «Волга — русская река», ГМПИ

Лаковая миниатюра И. И. Зубкова «Золотая рыбка», ГМПИ

Лаковая миниатюра «Буревестник», ГМПИ

Лаковые миниатюры И. И. Голикова, И. М. Баканова

- 31, 32. Изображение сияний в палехской живописи XVIII века
33. Изображения алаков в ярославских фресках XVII века
34. Изображение алаков в современном палехском искусстве
- 35, 36. Изображение зимнего пейзажа в современном палехском искусстве
37. Изображение корабля в палехских письмах XVII—XVIII веков
38. Изображение кораблей в современном палехском искусстве
39. Изображение корабля в современном палехском искусстве
40. Изображение корабля в современном палехском искусстве
- 41, 42. Изображение карет в ярославских фресках XVII века
- 43, 44. Изображение повозок в современном палехском искусстве
45. Изображение пролетов в современном палехском искусстве
46. Изображение крыльев в древнерусской живописи XV века
- 47, 48. Изображение крыльев в живописи XVII века и в современном палехском искусстве
49. Изображение птицы в современном палехском искусстве
50. Изображение головы женщины в древнерусской живописи конца XI — начала XII века
51. Женская голова в древнерусской живописи XIII века
52. Изображение мужской головы в древнерусской живописи XII века
53. Изображение головы юноши в живописи Андрея Рублева
54. Изображение мужской головы в древнерусской живописи второй половины XV века
55. Изображение головы юноши в древнерусской живописи XVII века строгановских писем
56. Изображение мужской головы в современной палехской живописи
57. Изображение мужской головы в современной палехской живописи
58. Изображение фигуры человека в живописи Андрея Рублева
59. Сидящие фигуры человека в древнерусской живописи XV и XVII веков
- Икона «Акафист Спасителя». ГМПИ
- Фрески.
Церковь Ильи Пророка. Ярославль
- Лаковая миниатюра И. В. Маркичева «Житие». ГМПИ
- Лаковые миниатюры И. А. Чельшева «Метелица», Ф. И. Ключкина «Зима». ГМПИ
- Икона «Николай Чудотворец в житии». ГМПИ
- Лаковая миниатюра И. И. Голикова «Царь Садтан». ГМПИ
- Рисунок И. В. Маркичева. Уголь. ГМПИ
- Иллюстрация Б. Н. и К. В. Кукулиных к книге «Садко». Изд-во «Советская Россия», 1974
- Рисунки И. И. Голикова с фресок. Церковь Ильи Пророка, Ярославль.
- Лаковые миниатюры И. И. Голикова «Тройка» и И. П. Вакурова «Бесы». ГМПИ
- Лаковая миниатюра А. А. Дыдыкина «Ах ты, Ваня, разудала голова». ГМПИ
- Выбор из многих икон XV века
- Иконы ярославской церкви Ильи Пророка и с лаковых миниатюр И. П. Вакурова «Царевна лебедь» и «Князь Гвидон». ГМПИ
- Лаковая миниатюра И. И. Голикова «Петух». ГМПИ
- Икона «Владимирская Богоматерь (Умиление)». ГТГ
- Икона «Ярославская Оранта». ГТГ
- Икона «Дмитрий Солунский». ГТГ
- Икона А. Рублева «Троица». ГТГ
- Икона «Три пророка». ГТГ
- Икона. Церковь Ильи Пророка. Ярославль
- Лаковая миниатюра А. Е. Балденкова «Кулак». ГМПИ
- Лаковая миниатюра И. П. Вакурова «Иоанн Грозный». ГМПИ
- Икона А. Рублева «Апостол Павел». ГРМ
- Икона. Церковь Ильи Пророка. Ярославль. Фреска А. Рублева. Успенский собор. Владимир.

- 60, 61, 62. Изображение фигуры человека в ростовской фреске XVI века
63. Изображение фигуры человека в современном палехском искусстве
64. Изображение обнаженного тела человека в древнерусской живописи XV века
- 65, 66. Изображение обнаженного тела человека в древнерусской живописи XV века и в современном палехском искусстве
67. Пробела инокопью в древнерусской живописи
68. Пробела «в щетинку» в работах И. И. Голикова и И. М. Баканова
69. Пробела краской
70. Пробела «в перо»
- 71, 72, 73. Изображения развивающихся одежд
74. Изображение воинских лат в древнерусской живописи XIV века
75. Изображение воинских лат в древнерусской живописи XV века
76. Изображение воинских лат в древнерусской живописи XVI века
77. Изображение воинских лат в древнерусской живописи XVII века
78. Изображение воинских лат в современном палехском искусстве
79. Изображение воинских щитов в древнерусской живописи XIV—XVI веков
80. Изображение щитов в древнерусской живописи XVII века и в современном палехском искусстве
81. Изображение щитов в современном палехском искусстве
82. Изображение животных в древнерусской живописи XV века
83. Изображение коней в древнерусской живописи XV и XVII веков
- 84, 85. Изображения животных в современном палехском искусстве из произведений И. И. Голикова
- 86, 87, 88. Изображения седел в древнерусской живописи XIV, XV и XVII веков
89. Орнаменты с оконных откосов церкви Ильи Пророка в Ярославле XVII века
90. Орнамент в древнерусском искусстве XVII века ярославской школы
91. Орнамент XVII — начала XIX века
- Фреска. Успенский собор. Ростов Великий
А. А. Дыдыкин «Ярославна» и А. В. Котухин «Царь Салтан». ГМПИ
- Лаковые миниатюры Д. Н. Буторина «Данко», А. А. Дыдыкина «Демьянова уха».
- Икона «Распятие», Дионисий, ГТГ
- Икона «Сорок мучеников», ГТГ.
Лаковая миниатюра И. И. Голикова «Дружба народов», ГМПИ
- С икон «Владимирская Богоматерь», ГТГ
Лаковая миниатюра, выбор из разных произведений И. И. Голикова и И. М. Баканова. ГМПИ
- Иконы евангелистов Луки, Иоанна и «Троицы» А. Рублева. ГТГ
- Икона М. И. Нефедова «Иоанн Богослов», конец XIX — начало XX века. ГМПИ
- Образцы из альбома П. Д. Баженова. ГМПИ
- Образцы, выбранные из икон XIV века
- Образцы, выбранные из икон XV века
- Образцы, выбранные из икон XVI века
- Фреска. Церковь Ильи Пророка. Ярославль
- Иллюстрации И. И. Голикова к «Слову о полку Игореве». ГМПИ
- Образцы, выбранные из многих икон
- Образцы из икон и из лаковых миниатюр И. П. Вакурова и Д. Н. Буторина. ГМПИ
- Иллюстрации И. И. Голикова к «Слову о полку Игореве». ГМПИ
- Икона «Всякое дыхание да славит господа». ГМПИ
- Иконы «Георгий Победоносец». ГРМ; «Благовещение с акафистом». ГТГ
- Образцы из лаковых миниатюр и рисунок И. И. Голикова. ГМПИ
- Образцы, выбранные из многих икон
- Фрески. Церковь Ильи Пророка. Ярославль.
То же
- Фрески. Церковь Ильи Пророка. Палех. Ярославль.

- 92, 93, 94. «Солнцевские» орнаменты второй половины XIX века
95. Орнаментальные заставки И. И. Голикова
96. Тематический орнамент в современном палехском искусстве
97. Композиция в древнерусской живописи XV века
98. Композиция в современном палехском искусстве
99. Композиция в древнерусской живописи XVII века
100. Композиция в современном палехском искусстве
101. Композиция в древнерусской живописи XV века
102. Композиция в современном палехском искусстве
103. Композиция в древнерусской живописи XV века
104. Композиция в современном палехском искусстве
- Крестовоадвинженский храм.
Палехские альбомы рисунков. ГМПИ
- Рисунки И. И. Голикова к «Слову о полку Игореве». ГМПИ
- Лаковая миниатюра Т. И. Зубковой «Богатый урожай». ГМПИ
- Икона «Чудо о Флоре и Лавре», ГТГ
- Лаковая миниатюра А. А. Дыдыкина «Демьянова уха». ГМПИ
- Икона «Иоанн Предтеча». ГМПИ
- Рисунок И. М. Баканова «Мирный труд». Палехское художественное училище
- Икона «Рождество Христово». ГТГ
- Лаковая миниатюра Н. М. Зиновьева «Конек-Горбунок». ГМПИ
- Икона «Благовещение», ГТГ
- Лаковая миниатюра И. В. Маричева «Встреча у колодца». ГМПИ

Альбом содержит более ста таблиц, выполненных Героем Социалистического Труда, народным художником РСФСР Николаем Михайловичем Зиновьевым, одним из старейших мастеров палехской миниатюрной живописи. Таблицы показывают, как и какие элементы древнерусской живописи преломляются в палехской миниатюре. В пояснениях к таблицам автор анализирует стилистические традиции искусства Палеха, утверждает необходимость использования традиций древнерусской живописи как богатейшего источника вдохновения для современных мастеров. Альбом представляет интерес не только для специалистов, но и для любителей народного искусства.

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ ЗИНОВЬЕВ

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА ПАЛЕХА

Редактор А. Н. Тырса. Художественный редактор Ю. Э. Фрейлинд. Корректор Е. Е. Ротманская. Слово в набор 31.01.80. Подписано в печать 4.11.80. М — 17044. Формат 80×90^{1/8}. Бумага офсетная 120 гр. Гарнитура «Библиотечная». Печать офсетная. Печ. л. 27. Уч. изд. л. 20,275. Тираж 20 000. Изд. № 621877. Зам. 970. Цена 9 р. 10 к. Издательство «Художник РСФСР», 195027. Ленинград. Большесолдатский пр., 6, корпус 2. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Рославляпечатграфиром Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сущевский вал, 49.

80104—152
3
M173(03)—81