



Г. В. ЖИДКОВ

ПУШКИН
В ИСКУССТВЕ
ПАЛЕХА

ОГИЗ • 1931 • ИЗОГИЗ



«Сказка о мертвый царевне»
И. М. Баканов, 1934 г.

Г. В. ЖИДКОВ

ПУШКИН
В ИСКУССТВЕ
ПАЛЕХА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД
1937

3097

ГМПИ
№

ПУШКИН В ИСКУССТВЕ
ПАЛЕХА

АННОТАЦИЯ

Книга Г. В. Жидкова «Пушкин в искусстве Палеха» показывает те пути, по которым пушкинские произведения, сперва фольклорные и народно-эпические, а затем драматические и другие, проникали в своеобразное творчество палешан. Чрезвычайно интересно выявляется в этой книге и влияние пушкинской тематики на рост и улучшение палехского мастерства.

Книга является ценным вкладом в литературу о Пушкине, устанавливая новые связи его творчества с народным искусством.

Обилие иллюстраций помогает читателю наглядно знакомиться с анализируемыми произведениями палешан.

**ГЛАВА ПЕРВАЯ
ПАЛЕХ и ПУШКИН**



Сто лет, прошедших со дня смерти Пушкина, — это годы яркой жизни созданных им художественных произведений. Трудно указать такую область русской культуры, которая не была бы связана с ними. В Советском Союзе пушкинское наследие начало свою новую жизнь.

Одним из крайне существенных обстоятельств, характеризующих настоящий этап «встречи творчества поэта с изобразительным искусством», — явилось то, что в число

художников, связавших свою творческую судьбу с наследием великого поэта, вошел большой, тесно сплоченный коллектив мастеров, члены которого на всех своих произведениях рядом с подписью указывают, в качестве места создания вещи,— Палех.

В первую очередь должен быть отмечен крайне своеобразный характер работ палешан на пушкинские темы. Художники выступали здесь в качестве иллюстраторов произведений поэта. Обычно, когда речь идет об иллюстрировании какого-либо литературного произведения,— предполагается создание таких документов изобразительного искусства, которые должны непосредственно сопровождать самий текст. Разумеется, отношение между этим текстом и иллюстрациями к нему было неодинаково в различные периоды развития искусства. По-разному понималась задача графического оформления книги, как носителя известных идей, чувств и образов и как определенного «предмета» полиграфического производства.

Трудно представить себе художника, работающего над иллюстрированием литературного памятника не для книги или, во всяком случае, не надеющегося увидеть свои работы воспроизведенными в непосредственной близости с текстом, их определившим.

И вот в этом-то смысле палехские иллюстрации не являются обычными представителями данного жанра. Правда, в 1935 г. развернулись работы для книги — и как раз для издания пушкинских сказок. Но это уже новый этап в жизни палехского искусства, и о нем речь впереди. В течение же ряда лет, работая над темами пушкинских вещей, палешане вовсе не мыслили о том, что

их произведения должны или могут быть элементом художественного организма книги. Этим предопределялось утверждение самостоятельной ценности каждой работы, эстетической ее значимости для зрителя вне обрамляющего иллюстрацию в книге текста. Таким образом литературное произведение превращалось как бы только в материал для создания, во многих отношениях независимой от него, живописной композиции. Но дело здесь не столько в «автономности» живописных образов от литературных, сколько в другом. Отсутствие факта сопровождения иллюстрацией текста и подкрепления текстом определенной выразительности живописного произведения заставило палехских художников ити по пути поисков особых методов полноценного раскрытия содержания литературного памятника, по пути синтетического выражения в живописных образах всей совокупности идейно-художественного богатства того или иного произведения литературы. Это синтезирующее начало не поглотило полностью линии чисто-иллюстративного следования художника за текстом, больше того, как видно будет из дальнейшего изложения, оно само, в значительной степени, базировалось на утверждении особым образом понятой «повествовательности». Но, во всяком случае, не учтя указанной сейчас синтезирующей направленности палехских художников, нельзя будет понять специфичность трактовки ими пушкинской тематики. Не нужно забывать и еще одного обстоятельства. Если мастера, о которых сейчас говорится, оказались, как ясно из сказанного, не связанными с книгой — ни в смысле структуры самого литературного материала, ни в смысле ритма ее графической организации, — то тем

самым они вовсе не сделались художниками-станковистами. Ведь живописные композиции палешан обычно заполняют поверхность крышек различных размеров шкатулок из папье-маше, связанны с предметом, который они украшают, органически, сопровождаются рядом орнаментальных поясов, эту связь подчеркивающих, и было бы глубокой ошибкой думать, что тут налицо лишь случайный конгломерат из работы живописца, орнаментальных полос и утилитарной вещи: дело обстоит гораздо сложнее.

Далее, рассматривая вопрос о работах палешан на пушкинские темы, необходимо констатировать исключительный удельный вес данного круга тем в творчестве художников Палеха. В самом деле, вряд ли можно сейчас указать кого-либо из членов палехского коллектива (а число живописцев в нем за последнее время дошло до 90 человек), кто в своей деятельности не подходил бы к решению тем, навеянных произведениями поэта. Чрезвычайно существенны сведения, даваемые каталогами выставок палехского искусства, выставок, на которых Палех как бы отчитывался перед нашей общественностью и показывал наиболее ценное и типичное из сделанного им. На выставке 1931—1932 гг. «Искусство Палеха»¹ из 252 экспонатов (не считая работ учеников и раздела фарфора) имелось 15, связанных с пушкинской тематикой, на выставке «Русские художественные лаки» 1933 г.² из 113 произведений палехских мастеров — 32. Последняя цифра особенно красноречива и свидетельствует также о том, что интерес к этому кругу тем в Палехе с течением времени увеличивался, а не падал. После сказанного станет вполне естественным и следующий факт:

когда в конце 1934 г. было положено начало организации гос. Музея палехского искусства, то сам материал подсказал пишущему эти строки необходимость устройства в экспозиции раздела, который был назван «Пушкин в творчестве художников Палеха». И данный раздел стал средоточием чуть ли не всего лучшего, чем располагает музей; целый ряд крупнейших мастеров оказался представленным здесь своими наиболее высокими достижениями.

Третье, о чем нужно сказать с самого начала, сводится к следующему: для работы палешан в области пушкинской тематики крайне характерно, что тематика эта была использована ими с исключительной полнотой. Для того, чтобы это стало ясно, необходимо привести перечень тех произведений, которые дали материал для композиций палехских мастеров. По разделу поэм здесь будут: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Граф Нулин», «Полтава». Далее следует «Евгений Онегин», «Сказка о царе Салтане», «О мертвом царевне», «О золотом петушке», «О рыбаке и рыбке», «О попе и о работнике его Балде» — все пушкинские сказки вошли в репертуар Палеха. Затем идут драматические произведения: «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Русалка». Из прозы должны быть названы: «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Дубровский», «Египетские ночи». В список войдет и большое количество стихотворений: «Блаженство», «Казак», «Русалка» («Над озером, в глухих дубравах...»), «Под вечер осени пенастной...», «Деревня», «Черная шаль», «Песнь о вещем Олеге», «К морю», «Буря», «Жених», «Кавказ», «Бесы», «Будры»

и его сыновья», «Воевода», «Подражание древним» («Чистый лоснится пол...»), «Марко Якубович», «Яныш королевич», «Сестра и братья», «Муз». И, наконец, «Путешествие в Арзрум». Таким образом, в круге творческого внимания палешан оказались все основные жанры художественного наследия Пушкина — и поэзия, и проза, и крупные произведения, и небольшие лирические вещи. Но приведенный список все же только тогда станет в полной мере красноречивым документом, когда читатель ученет, что почти каждое из упомянутых произведений не один раз и не для одного мастера давало материал к созданию живописных образов. Такие вещи, как «Руслан и Людмила», позволили не только ряду художников по-разному раскрыть содержание этой поэмы, но и предоставили в их распоряжение громадное количество сюжетных мотивов, легших в основу многочисленных композиций.

Как же подошли палешане к образам Пушкина? Какова история этой тематики в искусстве палехских мастеров? Какую роль сыграла она в их собственном творческом развитии? Почему именно Пушкин сделался наиболее любимым и близким писателем для целого коллектива художников — и таких своеобразных художников?

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, необходимо вкратце остановиться на основных фактах истории искусства советского Палеха. В 1920 г. Владимирский Артсоюз присыпал сюда деревянные изделия для росписи их членами существовавшей тогда в Палехе «Художественно-декоративной артели», сложившейся в первые по-октябрьские годы из бывших местных живописцев³.

Эти работы, по сути дела, впервые намечают некоторый профиль деятельности палешан в советские годы: до заказа Артсоюза их деятельность не имела никакого определенного направления. Работа по росписи предметов, имеющих определенное утилитарное значение, была для палешан совершенно новой. Но принципиально они были в какой-то мере к ней подготовлены: дело в том, что иконописание в XIX столетии уже перестает быть искусством, начала ремесленности твердо обосновались в нем, качество стало измеряться не творческой наполненностью созданных художественных образов, а добротностью технического выполнения иконы, как некоего предмета. От этой «предметности» ощущения художественного труда идет путь к «вещности» палехской художественной продукции, поскольку она засвидетельствована уже росписями по дереву. Разумеется, здесь имел место весьма сложный процесс идеологического порядка. Он выразился прежде всего в исчезновении религиозной тематики иконописи. В этом смысле роспись деревянных изделий прошла как бы под знаком очищения тех «предметно-вещных» тенденций, которые наметились в иконописании второй половины XIX — начала XX в. Но, естественно, одновременно начал складываться и новый круг тем. Поскольку в качестве основной задачи, подлежащей решению, определилась необходимость приобретения навыков в живописной организации различного рода вещей, вошедших в ассортимент изделий, украшавшихся палешанами, поскольку момент значимости темы на первых порах оказался второстепенным в сознании мастеров. Начала декоративности, орнаментальные постро-

ния стали играть главенствующую роль. Но они не вытеснили полностью сюжетности. Наряду с пейзажными мотивами, как навеянными открытками — цветными репродукциями с музейных вещей, так и представлявшими собственные композиции, сугубо примитивного характера, наблюдается обращение к русской народной песне.

В задачи настоящей работы не входит последовательное изложение процесса развития искусства советского Палеха. Поэтому следует сразу перейти к указанию на то, что новый период начинается зимою 1922—1923 гг., когда И. И. Голиковым и А. А. Глазуновым сделаны были первые опыты росписи уже не деревянных предметов, а изделий из папье-маше⁴. На выставках 1923 г.— Всероссийской художественно-промышленной и Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной — палешане выступили с росписями и по дереву и по папье-маше. Выступления сопровождались несомненным успехом и были тепло встречены советской общественностью; присуждение дипломов отметило качественно высокий уровень выставленных экспонатов. Все это окрылило мастеров, которые с новою энергией взялись за работу. Постепенно дерево отходит на второй план, в центре внимания оказывается папье-маше. Это было вполне закономерным явлением. Роспись деревянных изделий не давала ни технических, ни экономических предпосылок для создания вещей — с одной стороны, преодолевающих ремесленнические традиции Палеха, с другой — вырастающих на основе критической переработки по-настоящему ценного в многовековой профессионально-живописной традиции, которой Палех располагал. На протяжении

1923—1924 гг. по папье-маше работает уже ряд палешан: некоторые в Москве (И. И. Голиков, И. П. Вакуров), другие — в самом Палехе (И. В. Маркичев, И. М. Баканов, А. В. Котухин, порою живущий и в Москве). Постепенно исчезает наивный примитивизм, свойственный части работ по дереву, самодовлеющий декоративизм также уступает место новым исканиям: складываются художественные особенности палехской миниатюры. Громадную роль играет в этом процессе внимательное изучение живописного наследства, сохранившегося в Палехе от второй половины XVIII — начала XIX в., от того времени, когда печать бездушной ремесленности не начала еще все отчетливее и отчетливее отмечать лучшую часть продукции, выходившей из рук палехских мастеров. Но с еще большей остротой, чем два-три года назад, встала проблема организации предмета — теперь уже не грубоватой деревянной солоницы или тарелки, а изящнейшей коробочки из папье-маше. Палешане работали с большим подъемом, не удовлетворяясь найденным, стремились к новым решениям — создалась настоящая обстановка творческих исканий. Очень существенную помощь оказал в образовании этих условий проф. А. В. Бакушинский, чрезвычайно много сделавший для установления Палехом в то время направления его работы.

В 1920 г. прежняя «Художественно-декоративная артель» окончательно заявила о своей нежизнеспособности⁵; вместе с тем распыленность мастеров на ряд группок в Москве и Палехе не давала возможности для необходимой концентрации коллективных усилий в направлении решения общих для них всех художественных и художественно-

технических задач. И вот в декабре 1924 г. в Палехе организуется художественное кооперативное товарищество, которое присваивает себе название «Палехская артель древней живописи»⁶. К восьми организаторам артели вскоре присоединяется еще несколько человек, и таким образом вокруг нее объединяются творчески-живые силы Палеха.

В первые годы существования артели работа ее членов продолжает линию развития, наметившуюся на протяжении двух предшествующих лет. Характеристика определившихся здесь художественно-производственных задач уже была дана. Однако ничего не говорилось относительно тематической направленности начального периода работы палешан по папье-маше. А для суждения по данному вопросу имеется чрезвычайно ценный материал. Дело в том, что ежемесячно все работы членов артели просматривались оценочной комиссией, в которую вошли наиболее авторитетные работники артели. В архиве «Товарищества художников Палеха» (так стала называться артель с марта 1935 г.) сохранились все представлявшиеся к заседаниям комиссии ведомости на произведения, выполненные в истекшем месяце⁷. Эти ведомости-списки заключают в себе исчерпывающие данные для характеристики состава и развития палехской тематики. Чрезвычайно показательна уже первая ведомость — за январь 1924 г. Всего в ней значатся 20 работ по папье-маше: И. М. Бакановым сданы произведения со следующими сюжетами — «Тройка», «Севец», «Ткачиха»; А. В. Котухиным — «Рыболов», «Идиллия», «Коробейник»; И. И. Голиковым — «Рыбная ловля», «Охота на зайца», «Охота

на олена», «Веселая компания», «Пляска», «Битва»; И. В. Маркичевым — «Пляска на берегу», «Жницы», «Красноармеец на коне»; И. И. Зубковым — «Ткачиха», «Севец» (копии с работ И. М. Баканова); В. В. Котухиным — «Игра в карты» (два экземпляра). Представленный указанной ведомостью круг сюжетов показателен как для предшествующих лет опытов палешан в области живописи на папье-маше, так и для работ первого периода существования артели. Придется опять оговориться, что и специальный анализ развития сюжета в искусстве советского Палеха лежит вне задач предлагаемой сейчас вниманию читателя работы. Но вот что должно быть особенно подчеркнуто: трактовка всех перечисленных сюжетных мотивов была неразрывно связана с отношением к живописи, как к элементу построения художественного предмета, в котором играют роль и его форма, и его фактура (лак), и блеск поверхностей (полировка); красочное богатство живописного изображения на поверхности крышки шкатулки, портсигара, пурпурницы, замечательная тонкость рисунка фигур и деталей их окружения, удивительная архитектоничность самой композиции в этих условиях становились не столько средством выражения через посредство художественных образов определенных идей, чувств и мыслей, сколько тончайшим завершением изысканного организма палехской вещи. Следует повторить ранее сказанное: самодовлеющего декоративизма в этой живописи не было. Но крайне характерно, что наиболее привлекающими к себе, да и наиболее удачно решавшимися, на первых порах оказались темы, истолкование которых было возможно, если подводи-

тельно так выразиться, «вне времени и пространства»: «Тройка», «Охота на зайца», «Охота на оленя», «Битва», «Игра в карты», «Идиллия» и пр.

Палешане очень быстро выросли в великолепных «вещевиков». Однако в том-то и заключалась специфичность этапа развития палехского искусства, о котором сейчас шла речь, что он не представлял собой момента стабилизации, что в нем были уже заключены предпосылки для дальнейшего движения вперед: живописную миниатюру, над которой они работали, палешане воспринимали все же не только как «украшение» предмета! Настоящее артистическое отношение к работе — вот под знаком чего проходит перерождение ремесленника в художника. И сам собою встает вопрос о теме, значительной и волнующей, возникает проблема образа, содержательного и эмоционально наполненного.

Это образное и тематическое обогащение палехского искусства возможно было только на основе живого ощущения жизни, глубокого изучения ее, действенного восприятия окружавшей художников советской действительности. И мастера Палеха начинают все пристальней и внимательнейглядываться в поток развертывающихся перед ними явлений. Громадное количество трудностей ждало палешан на путях отображения в живописи многообразия реального мира, им предстояло пройти через целый ряд творческих неудач, ложных шагов. Повесть об этих ошибках и радостях побед, о завоевании палешанами своего, особого места в нашем изобразительном искусстве — увлекательнейшая глава истории советской художественной культуры.

В борьбе Палеха за подлинно содержательное искусство громадную роль сыграло воздействие со стороны художественной литературы. Трудно преувеличить роль данного воздействия. Народная песня, с детства хорошо знакомая палешанам, жителям села, первая дала тематический и образный материал для их творчества. Но это было только началом. И вот тут-то произошла встреча с Пушкиным. Ведь за песней, за фольклором Пушкин оказался первым писателем, творчество которого оказалось отраженным в искусстве палешан. «Ведомость на готовые изделия, выработанные в марте месяце 1925 года Палехской артелью древней живописи» дает запись: «№ 193. Порт-табак. 15 × 10. Черный. Сказка о рыбаке и рыбке. А. Котухин». Нужно заметить, что приведенное документальное свидетельство не может считаться начальной вехой истории пушкинских образов в Палехе. Еще раньше, работая на деревне, А. В. Котухин подошел к решению темы названной пушкинской веци⁸. И совершенно закономерно, что первым произведением поэта, привлекшим творческое внимание палехского живописца, явилась именно «Сказка о рыбаке и рыбке». Она была воспринята и понята в силу ее органической связи с фольклором, в силу ее глубочайшей близости к стихии народного творчества. Ведомости за март и апрель 1925 г. дают указания еще на три реплики «Сказки о рыбаке и рыбке», выполненные А. В. Котухиным. В августе появляется «Песнь о ведем Олеге» И. П. Вакурова, в ноябре — произведение на ту же тему Д. Н. Буторина и его же — «У лукоморья дуб зеленый...». Последняя веци начинает собою длинный ряд вариантов композиции, в кото-

рой Д. Н. Буторин, отправляясь от содержания вступительной части первой песни «Руслана и Людмилы», вслед за Пушкиным, стремится дать как бы энциклопедию поэтических образов русской народной сказки. В том же месяце Д. Н. Буторин вторично пишет «У лукоморья...», а декабрь отмечен созданием «Сказки о рыбаке и рыбке» И. И. Голиковым.

Таковы были итоги работы над пушкинскими произведениями в течение первого года существования «Артели древней живописи». О смысле выбора «Сказки о рыбаке и рыбке» уже говорилось. Нетрудно заметить, что и дальше последовали темы, интерес к которым был обусловлен аналогичными причинами.

Данные за 1926 г. подтверждают впечатление, слагающееся при оценке фактов 1925 г. Теперь количество «пушкинских» вещей удваивается (вместо 9 их становится 18). Чаще других встречается имя Д. Н. Буторина — за его подписью выходят 5 вариантов на тему «Песни о вещем Олеге», 3 — на тему «У лукоморья...» и, в порядке продолжения работы над «Русланом и Людмилой», — «Бой с головой». Параллельно, попрежнему в центре внимания — сказки: И. И. Голиков повторяет «Рыбака и рыбку», ей же посвящает свою композицию И. П. Вакуров, «Сказка о царе Салтане» находит отражение в вещах И. П. Вакурова (три работы) и И. И. Зубкова. Свою разработку темы «У лукоморья...» предлагает А. А. Дыдыкин, а А. И. Батагин вступает в область палехской «пушкинаны» с «Воеводой».

1927 г. дает количественные показатели, аналогичные предшествующему (17 вещей). В число художников,

работающих над Пушкиным, входят: И. И. Голиков, Д. Н. Буторин, А. А. Дыдыкин и В. В. Котухин. В основном круг тем остается прежним: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила». Последние два произведения, наряду с уже использованными ранее сюжетными мотивами, дают и новые.

Наличие в тематическом репертуаре палешан рядом со сказками поэмы «Руслан и Людмила» — вполне естественно, переход к ней непосредственно после сказок совершенно закономерен по самому существу данного произведения. Кроме того, в течение первых лет рята поэма и трактовалась палешанами «по-сказочному», иное, более глубокое, толкование появилось позднее. Но удивляет и то, что тут же оказываются: «Песнь о вещем Олеге», «Воевода», а также «Русалка», которая за подписью Д. Н. Буторина появляется в феврале 1927 г. — эти вещи связаны характером своих образов с рисунком и песней. Но в июне 1927 г. на оценочную комиссию представляется произведение, повторяемое затем художником в октябре, произведение, явно выходящее из складывающейся тематики, — «Сон Татьяны» А. А. Дыдыкина. Этот факт имеет принципиальное значение. Вместе с тем хочется особо подчеркнуть своеобразие этого первого подступа к «Евгению Онегину». Здесь художник нашел то место, где отдана дань «...преданьям простонародной старины», где была возможность остаться в пределах мотивов сказочного, фантастического характера, хотя фантастика эта и несколько иного порядка, чем в сказках или даже в «Руслане и Людмиле». И все же расширение пушкинского тематического круга оказалось налицо.

Данный процесс нашел свое продолжение в 1928 г. Д. Н. Буторин не оставляет поисков наиболее выразительного решения темы «У лукоморья...» (5 вариантов), буторинскую композицию копирует П. Д. Баженов (в 1927 г. копию с нее писал Н. М. Зиновьев), с этой же темой не расстается А. А. Дыдыкин, «Сказку о царе Салтане» трижды делает В. В. Котухин, «Сказку о рыбаке и рыбке» — И. П. Вакуров и дважды — И. И. Зубков (также копия с вакуровской работы — Г. К. Буреева); далее следуют: «Руслан и Черномор» (три реплики) Д. Н. Буторина, «Песнь о вещем Олеге» П. Д. Баженова. Но одновременно с этим появляются: «Русалка» («Над озером, в глухих дубравах...») А. А. Дыдыкина, «Цыганы» И. И. Зубкова и «Бесы» (4 работы) И. И. Голикова, к которым он подошел, найдя в пушкинском стихотворении предпосылки для углубления своего излюбленного мотива «Тройки». В 1928 г. создается уже более двадцати вещей на пушкинские темы.

Приблизительно на десять больше появляется их в 1929 г. В центре внимания крупные произведения, уже разрабатывавшиеся в предшествующие годы. Но рядом с ними, вслед за «Бесами» и «Русалкой», идут другие стихотворения поэта: «Будрыс и его сыновья» (Д. Н. Буторин), «Под вечер осени ненастной» (П. Д. Баженов). Пишется и первый палехский портрет Пушкина — Н. М. Зиновьевым.

В 1930 г. наблюдается резкое увеличение (до 60) числа работ, использующих тематику, о которой идет речь. Произведения, уже прежде оставившие след в палехском искусстве, дают материал для совершенно новых компо-

зиций в руках художников, впервые за них принимающихся: так, «Сказку о рыбаке и рыбке» пишут П. Д. Баженов и А. Н. Буторин, над «Онегиным» работает И. И. Зубков, над образом Алеко — А. Н. Буторин, Г. К. Буреев, П. Л. Парилов, над «Русланом и Людмилой» — А. А. Дыдыкин («Ратмир у волшебного замка»). Пушкинские вещи расширяют цикл образов искусства палешан: здесь и сказки — «О попе и о работнике его Балде» (В. В. Котухин), «О золотом петушке» (И. И. Зубков), и поэмы — «Бахчисарайский фонтан» (И. М. Баканов), «Полтава» (И. И. Зубков), «Братья-разбойники» (П. Л. Парилов), и проза — «Барышня-крестьянка» (Ф. А. Каурцев), и лирика — «Буря» (И. В. Маркичев и А. С. Баранов), «К морю» (А. С. Баранов).

Вряд ли имеет смысл прослеживать дальше шаг за шагом развитие в Палехе пушкинской тематики⁹. Приведенный материал за шесть лет достаточно ясно показывает и характер и направление этого развития, значительно подкрепляя уже сделанные раньше замечания об удельном весе в творчестве палешан данной тематики, в последующие годы еще дальше расширяющейся и представленной еще большим количеством работ. Теперь становится ясным — как пришло искусство Палеха к пушкинским образам, какова история их жизни в нем.

В чем же принципиальная роль, сыгранная работой над пушкинскими произведениями, в творческом развитии самих художников? Надо сказать прямо — роль эта громадна, гораздо больше, чем может показаться при оценке приведенных фактов статистического порядка, насколько бы красноречивы они ни были уже сами по себе. Работа

над Пушкиным оказалась существеннейшим фактором в процессе перестройки сознания ремесленника в сознание художника и в процессе преодоления тенденций самодовлеющего «ведизма». Творческое, активное восприятие образов Пушкина вело палешан от искусства самоцельного украшения к искусству, не мыслящемуся без идеи, как основы и направления в создании художественной ткани произведения. Внимательное изучение (тут вполне закономерно говорить об изучении, но, разумеется, с особых позиций, позиций художника) пушкинских произведений ставило палешан вплотную перед проблематикой искусства, возникающего и действующего на базе значительнейшей, присущей ему познавательной ценности. Можно сказать, что штудирование пушкинских вещей — и опять-таки с подходом не просто читательским — делало палешан более серьезными, более подготовленными, следовательно, для отражения в живописи действительности, доступной непосредственному опыту художника.

Во всех этих отношениях встреча Палеха с Пушкиным — явление чрезвычайного интереса. Воздействие художественной литературы на палешан не связано с именем только одного писателя. Но можно смело утверждать, что лишь о значении творчества А. М. Горького следует говорить рядом со сказанным о Пушкине. Даже влияние Некрасова не было таким универсальным. Гоголь, Лермонтов, Крылов и многие другие пришли в Палех позднее, и их роль заключалась в расширении тематического репертуара палешан, в воспитании у мастеров навыков творческого отклика на специфические свойства данного конкретного явления, во всестороннем обогащении их

художественной культуры. На материале произведений Гоголя, Крылова и других палешане создали ряд прекрасных работ. Но, говоря о Пушкине, нужно иметь в виду не только расширение тематики, не просто процесс творческого роста художников и даже не только замечательные живописные композиции. Речь идет о сложении принципиально нового для Палеха подхода к созданию художественного произведения.

Остается последний из заданных раньше вопросов. Почему именно Пушкин, наряду с Горьким, сделался подлинным героем палехского искусства? Уже было указано, что работа над Пушкиным началась с тех его произведений, которые непосредственно связаны с миром образов народного творчества, с поэтическим строем народной сказки, песни. К восприятию в первую очередь именно этих пушкинских вещей палешане были подготовлены, будучи сами представителями создавшей фольклор народной среды. Пушкин сказок, «Руслана и Людмилы», «Песен западных славян» оказался для палешан близким, родным. Совершенно естественно возникает потребность серьезного знакомства и с другими произведениями поэта. И тут-то палешане встретились с замечательнейшую чертой его творчества — простотой, тою поразительной простотой, которая увеличивает глубину и мастерство пушкинских вещей. Именно простота их — причина того, что настоящее эстетическое воспитание человека, для которого родным является русский язык, всегда начинается с Пушкина — идет ли речь о ребенке-школьнике или о взрослом, получившем возможность приобщения к художественной культуре в зрелые годы. Нельзя говорить

о палешанах, как о людях, впервые соприкоснувшихся с художественным наследием лишь с момента начала работы над Пушкиным. Замечательное владение традиционной техникой живописного мастерства, постоянное соприкосновение, в процессе выполнения дореволюционных заказов, с памятниками художественной древности, связь с средою народного творчества, посещение музеев, участие в кружках самообразования, возникших в связи с волною революционного движения 1905 г., страстная любовь к книге, присущая многим бывшим иконописцам,— все это восполняло, особым образом, недостаток общего образования, ограничивавшегося в прежние времена, в большинстве случаев, двумя классами сельской школы. И все же культура, в частности художественная культура палешан, была чрезвычайно специфичной. В этих условиях простота пушкинской поэзии, ее «понятность» явились важнейшим обстоятельством, обеспечившим привязанность к ней палешан и обусловившим возможность восприятия ее глубокого содержания и сложнейшего мастерства.

Но не только простота. Палешане взглянули на искусство Пушкина глазами живописцев. Побеседуйте с любым палехским художником, и он обязательно скажет вам: «У Пушкина — что ни строчка — то картина». Вот эта зрительная убедительность пушкинских образов, чувственно-материальная их весомость — то, в чем Пушкин оказался гениальным продолжателем державинской «живописности»¹⁰, — должны быть особенно сейчас подчеркнуты.

Хочется указать еще, что более глубокое проникновение палешан в существо творчества поэта не могло не

обнаружить перед ними и тех особенностей стиля Пушкина, которые, в силу целого ряда причин, оказались принципиально родственными основам художественной позиции, начавшей определяться уже на первом этапе деятельности палешан, как отряда советского изобразительного искусства. Эти особенности: строгая архитектоничность произведения, исключительная ясность структуры его организма, отчетливость развития повествования и предельная его завершенность.

Теперь, заканчивая первую, вводную, главу, необходимо остановиться еще на нескольких деталях. Читатель уже обратил, бесспорно, внимание на то, что в приведенных, на основании ведомостей одиночной комиссии, справках неоднократно встречаются среди работ одного и того же мастера повторения наименования той или иной темы. В чем смысл таких повторений? Вопрос этот достаточно сложен. Прежде всего необходимо принять во внимание, что часто под одинаковым названием скрываются совершенно различные композиции, поскольку каждая из пушкинских поэм, драм и т. д. давала художнику очень большое количество сюжетных мотивов. Далее следует учесть, что когда речь идет даже об одном сюжетном мотиве, о повторении в основном найденной уже ранее композиционной концепции — прямого воспроизведения прежде сделанной вещи нет, так как формы и размеры предметов, на крышках которых исполняется живописное изображение, меняются: тут могут быть большие и малые прямоугольные шкатулки с различными отношениями длины крышки к ее ширине, квадратные, круглые, овальные. Разумеется, это вызывает перестройку компози-

ции, ритма ее развертывания, переработку отдельных частей, деталей. Но, кроме изменений, продиктованных внешними причинами, приходится встречаться с такими, которые обусловлены вполне осознанным стремлением художника дать не повторение, а новый, более его удовлетворяющий, вариант решения старой задачи. В таких случаях возникает работа, настолько отдалившаяся от своего прототипа, что его уже никак нельзя считать оригиналом авторской копии. И все-таки Палех дает немало работ, если и не позволяющих говорить о точных воспроизведениях одною другой, то, во всяком случае, таких, по отношению к которым термин «повторение» может быть применен без особой натяжки. Кроме того, имеется значительное количество вариантов, различие между которыми не настолько значительно, чтобы можно было сразу понять внутреннюю необходимость, побудившую художника пойти по пути создания этих вариантов.

Каковы же причины отмеченного явления? В первую очередь здесь нужно говорить о не изжитых до конца элементах ремесленничества. Они существуют в организации работы внутри «Товарищества художников Палеха», в системе оплаты труда его членов, в сознании самих мастеров, в котором очень сильны, наряду с положительными началами традиции, и ее отрицательные стороны. Именно поэтому оказываются вполне возможными и естественными (как объективно, так и субъективно — для авторов) факты повторения уже созданных композиций. Именно поэтому путь к нахождению наиболее полного, чистого выражения того или иного содержания отлагается не столько в форме длинной цепи подготовительных зарисо-

вок, этюдов и эскизов, предшествующих созданию венчающего их произведения, сколько в ряде законченных вариантов композиции. Второе, на что должно быть указано, — это традиция в целом, а не только те отрицательные ее особенности, которые связаны преимущественно с ремесленной практикой периода изживания данной традиции. Средневековая русская живопись вращалась преимущественно в установленном круге тем, сюжетов. Тот или иной период в развитии стиля связан был с определением некоторых общих основ композиции для идеально наиболее значительных сюжетных мотивов. Эти основы предусматривали состав и порядок размещения изобразительного материала на поверхности, занимаемой живописным изображением. Неповторимое в работе художника заключалось не столько в изобретении сюжетов или ломке ранее найденных композиционных схем, сколько в наполнении их каждый раз индивидуальным содержанием, что, разумеется, отражалось и на трактовке темы, и на художественном решении композиции, и на отношении к форме, цвету, линии, фактуре. Разумеется, значение двух указанных причин должно учитываться в их взаимодействии.

Со всей решительностью нужно, однако, заявить, что с течением времени количество реплик и вариантов одной и той же композиции в Палехе сокращается. Особенно последние годы в этом отношении дают убедительнейшие свидетельства. Крайне характерно, что данный процесс очень ярко отразился именно в произведениях с пушкинской тематикой. Крупнейшие вещи, созданные в этом направлении в течение последних лет, остались или вовсе неповторенными или имеют по одной реплике, причем

такой, которая представляет собою серьезнейшую перестройку начального решения. Отмечаемый сейчас процесс происходит на фоне другого процесса. «Товарищество художников Палеха» — коллектив неоднородный. Рядом с мастерами, идущими вперед, ставящими перед собой все более сложные и значительные задачи, создающими все более содержательные произведения, художниками, пятеро из которых с полным правом несут почетное звание заслуженных деятелей искусства, рядом с ними имеется группа работников иного склада. Это люди, стабилизирующиеся на позициях ремесла, пусть очень высокого технически, чрезвычайно квалифицированного, наконец, ремесла, требующего большого художественного вкуса, но все же ремесла¹¹. Конечно, между двумя этими группами имеется ряд промежуточных, тяготеющих больше к той или другой, осознающих и практически утверждающих, в большей или меньшей мере, смысл своей деятельности, как творческой работы. В последние годы организациями, руководящими художественной жизнью, приняты меры к созданию предпосылок, стимулирующих указанную дифференциацию: в Палехе открыт музей, изопрофшкола, подготовляющая молодых мастеров, реорганизована в художественный техникум, видоизменяется система оплаты труда художников, им предоставлена возможность работать не только по росписи папье-маше, но и в целом ряде других областей, среди которых особенно большое значение приобретают оформление и иллюстрирование книги. В этой обстановке палехская пушкиниана продолжает пополняться, с одной стороны, произведениями большого творческого масштаба, с другой — продукцией (и здесь данный, принятый в Па-

лехе, термин — продукция — оказывается вполне подходящим!), не поднимающейся над уровнем высококачественного ремесла.

Нужно сказать, что тема «Палех и Пушкин» затрагивалась и раньше. А. В. Бакушинский в обоих вариантах, сокращенном и развитом, своей работы о Палехе уже подчеркнул особое пристрастие палешан к разработке образов пушкинской поэзии¹². Е. Ф. Вихреву, много сделавшему для культивирования пушкинских тем среди палехских художников, принадлежит небольшой очерк «Пушкин — Палех»¹³. Написанный с подлинной теплотой, этот очерк, не имеющий исследовательского характера, содержит ряд тонких и верных мыслей. Наконец, автор этих строк опубликовал маленький этюд — «Три образа Пушкина в творчестве художников Палеха»¹⁴.

Предлагаемая вниманию читателей работа не ставит себе целью дать характеристику всех палехских произведений, написанных на пушкинские темы. Речь будет идти о самом лучшем, о наиболее высоких достижениях в этой области, но и о ряде превосходных работ не придется упомянуть — иначе очень разрослась бы книга, в основу построения которой положена группировка палехских произведений вокруг определенных жанров и видов творческого наследия Пушкина.

ГЛАВА ВТОРАЯ
СКАЗКИ



В первую очередь следует обратиться к рассмотрению произведений палехского искусства, вызванных к жизни сказкой «О рыбаке и рыбке».

Очень многие мастера писали на данную тему: А. В. Котухин (с 1925 г.), И. И. Голиков (с 1925 г.), И. П. Вакуров (с 1926 г.), И. И. Зубков (с 1927 г.), П. Д. Баженов (с 1930 г.), А. Н. Буторин (с 1930 г.), А. И. Блохин (с 1932 г.), В. В. Жегалов (с 1932 г.) и другие.

Все эти произведения могут быть разделены на две группы. В первой композиция включает один-два сюжетных мотива сказки. Именно эту группу открыл своей работой 1925 г. А. В. Котухин, неоднократно возвращавшийся к данной теме и впоследствии создавший целый ряд композиций, откликнувшихся, в общем, на все основные сюжетные звенья пушкинского произведения. Вторая группа дает разработку всей сказки в одной композиции. Во главе произведений этого типа стоит расписанный И. И. Голиковым в 1925 г. портсигар¹. Работа И. И. Голикова чрезвычайно характерна для установившегося затем типа сложных палехских композиций на литературные темы. В центре, на черном фоне входа в пещеру,— старик со старухой; это — живописная параллель пушкинскому вступлению к сказке, называющему основных действующих лиц ее. Старик изображен плетущим или чинящим сеть, старуха — за пряжей: так И. И. Голиков, вслед за пятой и шестой строками текста, уточняет характеристику действующих лиц. Горка, в которой находится пещера, омывается вскипающими валами воли — ведь «... у самого синего моря...» жили старик со старухой.

Эта центральная сцена композиции окружена шестью изображениями, данными в более мелких масштабах. В первом — рыбак, закинувший сеть в море, далее следует возвращение старика домой, где у входа в пещеру лежит уже новое корыто, потом показаны: старуха — крестьянка, старуха — столбовая дворянка, старуха — грозная царица; заключительным оказывается эпизод, завершающий и пушкинский текст:

«Глядь: опять перед ним земляника;
На пороге сидит его старуха,
А пред нею разбитое корыто».

Основной особенностью данного произведения И. И. Голикова является необычайное развитие в нем повествовательного начала. Столетия европейского искусства настолько приучили к восприятию живописного произведения, как «станковой картины», запечатлевющей некий единый момент, что первое соотнесение с работой, подобной той, о которой сейчас идет речь, может оказаться связанным с желанием найти ей место вне границ того, что привыкли обычно представлять, говоря о «живописи». Но если вещь И. И. Голикова — не «картина» в указанном сейчас смысле, то от этого она не перестает быть памятником настоящего живописного искусства, так как языком специфических средств живописи рассказывается здесь, живо и увлекательно, сказка Пушкина. Повествовательность голиковского произведения восходит, безусловно, к стилю докапиталистического искусства, в первую очередь — русского, с которым мастерство палеха связано непрерывно жившими в дореволюционном палехском производстве традициями. Можно и точнее указать тот этап в развитии древнерусской живописи, который в данном случае оказал воздействие на И. И. Голикова. Это — искусство второй половины XVII в., каким оно запечатлило себя в ярославских памятниках того времени. В самом деле, более древний тип сложной композиции давал в центральной части ее одну фигуру, либо несколько их, или какую-либо сцену; по краям доски делался ряд прямоугольников (значительно меньших по размеру, чем цен-

тральный, так называемый «средник»), в каждом из которых изображался определенный сюжет (так называемые «клейма»). Весь цикл этих сцен посвящался изложению истории жизни персонажа или персонажей, которым отведен «средник». Постепенно, наряду с характеризованным типом композиционного развития, появляется другой. Главная сцена, центральная фигура развертывается на фоне широкого пейзажа, эпизоды же повествования показываются — в мелких масштабах — среди деталей ландшафта. Именно этот подход к решению задачи можно встретить в таких первоклассных иконах XVII в., как «Илья Пророк» или «Иоанн Предтеча» Ильинской церкви Ярославля². «Сказка о рыбаке и рыбке» И. И. Голикова обнаруживает соприкосновение с вариантом стиля древнерусской живописи, о котором сейчас шла речь, также в мотивах архитектурного стаффажа и в отмеченной большой оригинальностью трактовке волн. Несмотря на все это, было бы глубоко неправильным полагать, что работа И. И. Голикова лишь сколок с произведений XVII в. Этого не могло быть уже потому, что текст пушкинской сказки воспринят был художником творчески, а не как простой предлог для некоей самодовлеющей живописной игры. Не только тема, но и образная ткань голиковской вещи отчетливо свидетельствуют о наличии внутреннего контакта работы живописца с текстом поэта. Самые художественные средства, которыми пользовался мастер, далеки от присущих памятникам XVII столетия. В данном отношении прежде всего следует указать на колорит работы И. И. Голикова — как на общий строй ее красочной гаммы, так и на характер каждого цвета в отдельности. Никак нельзя заметить



«Сказка о рыбаке и рыбке»
И. И. Голиков, 1925 г.



«Сказка о рыбаке и рыбке»
И. И. Зубков, 1934 г.

здесь склонности к монохромности, столь типичной для иконописи XVII в., нет и декоративной пестроты цвета, которую постоянно можно встретить во фресках Ярославля или Костромы. Теплые желтые тона, яркая зелень и интенсивный голубой — в ландшафте, звучные пятна киновари, которой раскрыта значительная часть одежд изображенных фигур, и все это — на глубоком черном фоне. В полноте звучания цвета, в смелости красочных контрастов вскрываются не только особенности новой палехской живописной манеры, использующей также свойства, восходящие к более отдаленным временам, чем XVII в., но и индивидуальные качества искусства И. И. Голикова, преодолевающего черты традиционной иконописности. С очень большой наглядностью об этих индивидуальных свойствах говорит трактовка человеческих фигур в «Сказке о рыбаке и рыбке». Для них очень характерна напряженность движений, сложность ракурсов, нервность жестикulationii.

Следует признаться, что отмеченные сейчас черты аффектации вряд ли могут считаться оправданными характером пушкинского текста. Не совсем в его плане и архитектурные мотивы голиковской работы, почти целиком навеянные упомянутыми уже произведениями XVII в.

Гораздо ближе к раскрытию средствами живописи произведения поэта подошел И. И. Зубков. Начиная с 1928 г. им написан целый ряд вариантов «Сказки о рыбаке и рыбке». Особенно удачен вариант композиции 1934 г. Общий принцип расположения изобразительного материала здесь близок к тому, который наблюдался в работе И. И. Голикова. Но есть и определенные отличия. Уже

в «Сказке о рыбаке и рыбке» И. И. Голикова центральные фигуры и по своим размерам и по положению в композиции не так доминировали над окружающими их сценами, как это имело место в упомянутых ярославских памятниках XVII столетия. У И. И. Зубкова выделение, подчеркивание центральной части построения сделано еще более сдержанно. Благодаря этому она оказывается теснее связанный с остальными сценами, а повествовательная нить произведения — еще более цельной. Важно и то, что в голиковской вещи, собственно, действие как бы несколько растворялось среди ландшафта, который вместе с тем имел, до некоторой степени, самодовлеющий характер, поскольку не был носителем, связанных с картинами природы, эмоций пушкинской сказки. У И. И. Зубкова происходит явное «уплотнение» композиции действием, чем художник очень удачно откликается на характер ведения рассказа Пушкиным. Но, кроме этого структурного соответствия тексту, следует говорить об очень тонком раскрытии его в самой природе созданных художником образов. Люди И. И. Зубкова лишены нервической напряженности голиковских. Их плавные, несколько замедленные движения, превосходно найденные позы дополняются характеристикой лиц и весьма красноречивой жестикуляцией, на которых лежит печать живого юмора. Но не только люди теряют привкус абстрактности, который имелся в ранней голиковской работе. Еще больше изменяются архитектурные мотивы. И. И. Зубков не ограничивает своей задачи выбором из произведений старого искусства подходящих «палаток»: следуя за текстом сказки, он дает сначала дом зажиточного крестьянина,

а затем — барские хоромы и дворец. В последних двух случаях влияние традиционных форм древнерусского «палатного письма» несомненно. Но вместе с тем оно и вполне обосновано. Народная фантазия, мир которой лежит в основе пушкинской сказки, по-разному мыслила знакомые очертания деревенской избы и такие, далекие от опыта непосредственных восприятий, объекты, как «высокий терем» столбовой дворянки или, тем более, «царские палаты». Поэтому приходится отметить, что в сцене у старухи-дворянки — художник использовал очень характерную деталь текста, обойденную И. И. Голиковым:

«Перед нею усердные слуги;
Она бьет их, за чупрун таскает».

Расширение сюжетного материала выразилось и в введении новой сцены, иллюстрирующей следующие пушкинские строки:

«Ничего не сказала рыбка,
Лишь хвостом по воде плеснула
И ушла в глубокое море».

Появление этого сюжета опять-таки идет в направлении приближения к характеру поэтического произведения, в котором встречи рыбака с рыбкой являются бесспорным лейтмотивом всего повествования.

И, наконец, очень существенно то, что у И. И. Зубкова перед зрителем оказываются не традиционные очертания деревьев и кустов, не изменявшиеся в течение веков, а сообщающие особую теплоту всему произведению лирические образы родной мастеру русской природы.

Особенность сказок Пушкина заключается в необычайной универсальности их воздействия. В самом деле, они в такой же мере сказки для детей, как и образцы полноценной поэзии для взрослых; человек любой культурной подготовки, какого угодно круга интересов будет читать и перечитывать пушкинские сказки, каждый раз живо чувствуя их художественное богатство. В гос. Музее палехского искусства имеется реплика воспроизведенной здесь работы И. И. Зубкова. Радостно смотреть, как хорошо, с каким искренним увлечением и веселым смехом рассматривает это произведение детвора, причисляющая его к своим самым любимым вещам в Музее, с какими добродушными улыбками подолгу задерживаются около «Сказки о рыбаке и рыбке» взрослые экскурсанты — рабочие, студенты, колхозники, артисты. И тот факт, что шкатулка И. И. Зубкова завоевала себе столь широкую аудиторию, свидетельствует о подлинном ощущении художником народности сказки Пушкина, ощущении, питавшем мастера в процессе его работы.

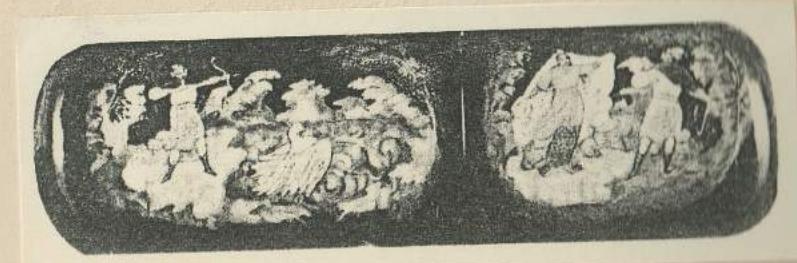
Сделанные сейчас аналитические замечания вводят и в понимание самой природы палехского советского искусства. В самом деле, работу над «Сказкой о рыбаке и рыбке» начинает А. В. Котухин. Ему принадлежит, помимо самого факта подхода к данной теме, разработка центрального образа старика-рыбака. И. И. Голиков делает попытку синтетического живописного раскрытия содержания всей сказки в одном произведении. Он использует опыт А. В. Котухина и определяет общий тип композиционного развития повествования. Мастера, которые вслед за ними обращаются к данной сказке, имеют уже ясную

ориентировку для дальнейшей работы. Интерпретация отдельных мотивов сказки и всей ее в целом идет под знаком все большего приближения к содержанию пушкинского текста. В особенности позднейшие варианты композиции, одновременно и следуя предшествующим и отталкиваясь от них, уточняют роль традиции в искусстве Палеха, отказываясь от механического использования ее элементов и все более утверждая творческое, критическое ее осмысливание. И вот, наконец, появляется композиция И. И. Зубкова. Тут уместно вспомнить замечательные слова покойного академика И. П. Павлова из письма его к советской молодежи: «В том коллективе, которым мне приходится руководить, все делает атмосфера. Мы все вприжены в одно общее дело, и каждый двигает его по мере своих сил и возможностей. У нас зачастую и не разберешь, что «мое» и что «твое», но от этого наше общее дело только выигрывает»³. В приведенной цитате великолепно определена самая основа начал коллективности в научном творчестве. Нечто аналогичное, но уже в области искусства, имеет место и в советском Палехе. С этой точки зрения работа И. И. Зубкова не только личная удача мастера, но и результат работы над сказкой Пушкина всего коллектива художников в течение ряда лет. И от этого «общее дело только выигрывает»: в композиции И. И. Зубкова, бесспорно, полнее, чем в какой-либо другой палехской работе, раскрывается существо этой пушкинской сказки — с ее архитектонической четкостью в построении, ритмической ясностью развития рассказа, не оставляющего места никаким недоговоренностям, имеющего и отчетливое начало и отчетливое завершение внутри произ-

ведения. О характеристиках образов, «уплотненности» действия, о «равноправности» отдельных звеньев повествования, о чем также сейчас нужно вспомнить, говорилось выше. В заключение следует обратить внимание на то, что две сцены встречи рыбака с золотой рыбкой у И. И. Зубкова весьма удачно соответствуют пушкинскому тексту, с одной стороны, очень близко решая мотив композиционно, а с другой — наполняя его в обоих случаях совершенно различным эмоциональным содержанием, в первую очередь обусловленным характером трактовки пейзажа.

Вместе с тем наивно было бы думать, что роль коллектива, как питающей среды, «атмосферы» для художников Палеха сколько-нибудь уменьшает значение художественной индивидуальности. Достаточно сравнить композиции на тему «Сказки о рыбаке и рыбке» И. И. Голикова и И. И. Зубкова, чтобы стали излишними доказательства принадлежности этих работ различным мастерам, имеющим каждый свое, особое художественное лицо. Приходится подчеркнуть лишь то, что недостаточно ясно при сопоставлении фотографий: в противовес голиковской красочной гамме И. И. Зубков строит свою на тоне, на нежных переходах одного цвета в другой, причем основными, доминирующими в его лирическом колорите оказываются оттенки голубого и зеленого.

Следующей пушкинской сказкой, над которой начали работать палешане, была «Сказка о царе Салтане». Уже в 1926 г. появляются работы И. П. Вакурова и И. И. Зубкова на эту тему. С 1927 г. она привлекает В. В. Котухина. Несколько позднее «Сказка о царе Салтане» оказывается в центре внимания целого ряда художников.



«Сказка о царе Салтане»
И. И. Зубков, 1926 г.

С 1932 г. на ее темы пишут И. В. Маркичев, А. И. Ватагин, А. В. Котухин, М. П. Вакуров, А. И. Блохин, А. Е. Шуранов, а позднее и многие другие мастера.

Из всех литературных произведений «Сказка о царе Салтане», наряду с «Русланом и Людмилой», оказалась источником наибольшего количества художественных произведений, созданных мастерами Палеха.

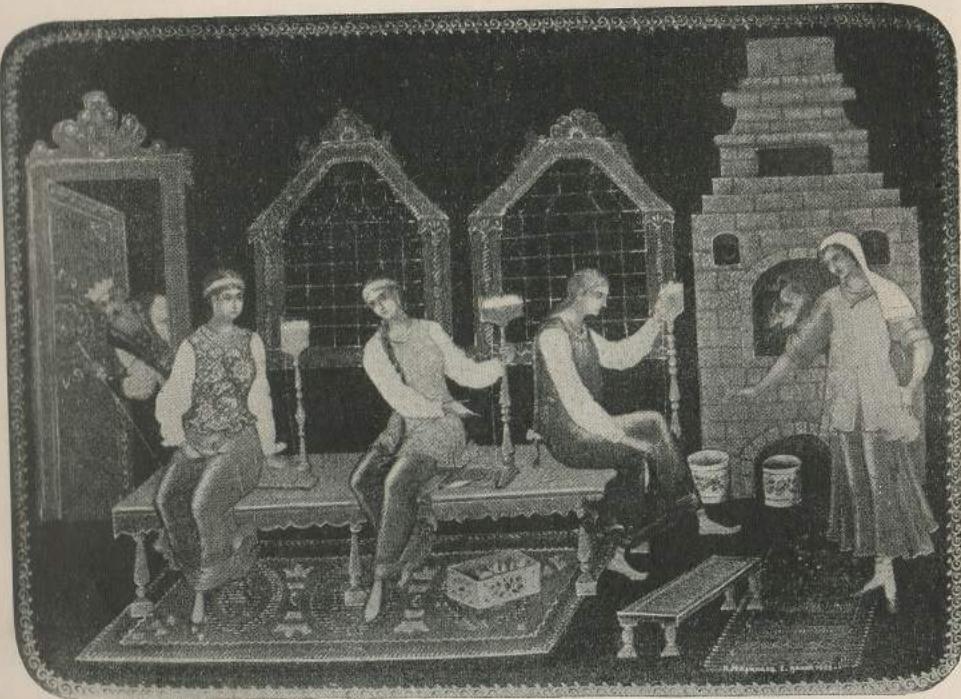
В гос. Музее палехского искусства имеется расписанный в 1926 г. И. И. Зубковым очешник. На лицевой его стороне размещены две сцены. На основной части футляра написана первая встреча Гвидона с лебедью, в момент избавления ее от коршуна, на крышке изображен тот момент, когда лебедь «царевной обернулась». Любопытно, что даже в этой, начальной работе над «Сказкой о царе Салтане» художник не ограничился воспроизведением одного сюжетного мотива, а дал два, причем таких, которые дают начало и завершение определенной линии повествования, — именно о встречах Гвидона с лебедью до того момента, пока она не превращается в девушку. Надо заметить, что как раз эти мотивы затем становятся излюбленными.

ленными среди палешан, причем часто они даются раздельно.

Среди многочисленных композиций этого рода особенное внимание заслуживает созданная И. П. Вакуровым. Все лучшие черты вакуровского мастерства налицо в воспроизводимом расписном блюде, дающем сцену охоты Гвидона на коршуна: лаконичность композиции, тесно связанной с формой заполняемой ею поверхности, ритм широкой, лишенной дробности линии, замечательное богатство цвета. Для колорита И. П. Вакурова характерно то, что у него красочные пятна орнаментально не измельчены; глубокие синие и зеленые тона, а рядом большие плоскости яркой, звучной киновари сообщают красочной гамме особую напряженность звучания, усиливаемую еще и тем, что художник не перегружает изобразительным материалом произведения и дает возможность полному обнаружению качеств черного фона. В то время, как большинство палешан из наследства старого русского искусства сосредоточило свое внимание преимущественно на московской, ярославской, костромской живописи XVII столетия, а также палехской XVIII в., Вакуровшел от Новгорода XV в. Серьезное знание новгородской живописи, критическое ее осмысливание помогли ему найти основы собственного художественного языка, отчетливо проявляющегося и в «Охоте Гвидона». Но ценность этой работы определяется не самодовлеющими формальными качествами: форма здесь является прекрасным выразителем содержания, доносящим до зрителя поэтический образ юного стрелка, поражающего черного коршуна, напавшего на лебедь.



«Сказка о царе Салтане» («Охота Гвидона»)
И. П. Вакуров



«Сказка о царе Салтане» («Три девицы под окном...»)
И. В. Маркичев, 1932 г.

«Бьется лебедь средь зыбей,
Коршун носится над ней;
Та бедняжка так и плещет,
Воду вокруг мутит и хлещет...
Тот уж когти распустил,
Клёв кровавый навострил...
Но как раз стрела запела...»

Эти строки Пушкина с замечательным изяществом интерпретированы художником. Особенно запоминается группа коршуна и лебеди, найденная с исключительным художественным тактом.

Но, разумеется, не только мотив охоты Гвидона и встреч его с даревной-лебедью разрабатывался палехами. Уже первые строки сказки, памятные всем с детства, —

«Три девицы под окном
Прали поздно вечерком...»

оказались источником вдохновения для очень многих художников. В качестве одной из наиболее интересных работ следует упомянуть живописное изображение на портсигаре И. В. Маркичева (1932 г.). Знакомство с рисунком В. М. Васнецова⁴ на эту тему оставило след на его произведении. Правда, пожалуй, только своеобразная форма двух окон, сохраненная И. В. Маркичевым от васнецовского рисунка, наводит на мысль, что впечатление от него сыграло определенную роль в процессе создания своего образа палехским художником. Но раз почувствовав связь между произведениями двух мастеров, нетрудно притти к выводу, что здесь надо говорить о влиянии на И. В. Маркичева и самой концепции васнецовской работы. В этом факте не было бы ничего необычного, если бы речь шла и не

только о Палехе. В традициях же последнего значению «оригинала», «подлинника» принадлежало совершенно особое место. В. М. Васнецов был в дореволюционном Палехе, пожалуй, наиболее популярным художником: в период окончательного разложения исконных палехских стилевых традиций, в конце XIX — начале XX в., васнецовские религиозные композиции очень часто выполняли роль упомянутых «подлинников». С тем большей настойчивостью следует подчеркнуть степень имеющей здесь место переработки прототипа. Введение мотива входящего в дверь Салтана (слева) и фигуры бабы Бабарихи (справа) могло бы быть дополнением чисто-внешнего порядка, если бы появление этих двух фигур не перестраивало всего ритма композиции. Для понимания его нового смысла нужно учесть и то, что И. В. Маркичев устранил то перспективное построение внутренности светлицы, которое было в рисунке В. М. Васнецова. Таким образом пять фигур оказались расположенными в один ряд, вся композиция базируется на них, элементы интерьера потеряли почти всякое значение. Но основное, разумеется, заключается в совершенно новом понимании образов трех девушек. После сказанного о композиционных и пространственных особенностях маркичевской работы вполне логичным оказывается то, что палехский художник ни в какой мере не последовал за жанровостью трактовки действующих лиц васнецовского произведения. Напротив, он выступает как лирик. Лиричность — вообще основная черта искусства И. В. Маркичева, также присущая целому ряду живописцев Палеха. Но у И. В. Маркичева она носит совершенно особый характер. Работам художника, на пер-



«Сказка о царе Салтане»
П. Д. Баженов, 1934 г.



«Сказка о царе Салтане» («33 богатыря»)
А. В. Котухин

вый взгляд, свойственна некоторая эмоциональная холода-
стость, композиции его могут показаться излишне ра-
ционалистическими, красочная гамма — слишком скромной.
Но это только при беглом ознакомлении с работами.
Более глубокое проникновение в мир образов И. В. Мар-
кичева совершенно иначе раскрывает содержание его
искусства. Самое существенное, основное в нем — заме-
чательная любовь к жизни, к человеку, к природе. Но
мастер не заверяет многословно зрителя в этой любви, ни
на одну минуту не позволяет он себе, если будет разре-
шено так выразиться, «расчувствоваться», он как бы
боится «теплотой» речи снизить подлинную силу своего
чувства. Отсюда — чрезвычайная строгость и сдержанность
выражения, его крайняя лаконичность, даже пуританство
художественного языка.

И еще одно замечание необходимо сделать по поводу
рассматриваемой композиции. Несмотря на то, что И. В. Мар-
кичев — один из тончайших мастеров палехской миниа-
тории, работа на тему «Сказки о царе Салтане» убеждает,
что в основе ее лежит принцип монументального постroe-
ния живописного произведения. Это легко объясняется
тем, что И. В. Маркичев в прошлом по преимуществу
стенописец. Но дело здесь не в отыскании причин отме-
ченной особенности. Важно то, что тут налицо опять
глубоко своеобразное осмысливание пушкинской темы,
пушкинских образов. Становится очевидным, что взаимо-
отношения между произведением палехского художника
и рисунком В. М. Васнецова — принципиально таковы же,
как, например, между «Прогулкой заключенных» Доре
и Ван Гога⁵ или «Прощанием Гектора с Андромахой»

Жана Рету и А. П. Лосенко⁶. Вновь доказывается этим, что коллективность творческих исканий палешан ни в какой мере не является препятствием для чрезвычайно убедительного обнаружения качеств художественной индивидуальности.

«Ладно лъ за морем, иль худо?
И какое в свете чудо?»

—вопрошает Салтан гостей-корабельщиков. Изображению «чудес» острова Буяна палешане посвятили целый ряд композиций.

«Ель растет перед дворцом,
А под ней хрустальный дом;
Белка там живет ручная,
Да затейница какая!
Белка песенки поет,
Да орешки все грызет,
А орешки не простые,
Все скорлупки золотые,
Ядра — чистый изумруд;
Слуги белку стерегут,
Служат ей прислугой разной —
И приставлен дъяк приказный
Строгий счет орехам весть...»

—об этом—первом—чуде рассказывает в строгом соответствии с текстом П. Д. Баженов в работе 1934 г. Показав слева волны моря с причалившим к берегу кораблем, художник очень удачно подчеркнул то, что действие происходит на острове. У ворот двора — ель, под ней белочка в специально выстроенном для нее домике, две девушки, собирающие изумруды и золотые скорлупки, два вооруженных воина охраны и, наконец, выразительнейшая фигура

дъяка. Эта вещь — превосходный образец работы талантливейшего представителя второго поколения палехских мастеров. Лучшие черты живописи основоположников искусства советского Палеха восприняты были П. Д. Баженовым в процессе упорной, напряженной работы. По молодой мастер пошел не по пути эклектического смешения особенностей манер различных художников. С самого начала он заявил себя чрезвычайно оригинальным живописцем. Эта оригинальность сказывается и в названии произведения. Чрезвычайная четкость форм, заостренная графичность всего построения, своеобразная красочная гамма, для которой характерна значительная сухость и холодность, — этим не ограничивается специфичность художественной речи П. Д. Баженова. Выразительность человеческого облика, желание и умение показать лицо определенного человека — вот то новое, над чем работает П. Д. Баженов, преодолевая традиционное палехское однобразие в трактовке лиц. Прекрасный рисовальщик-портретист, он, используя традиционные технические приемы лепки человеческого лица, идет по пути построения типа на принципиально новых для Палеха основах. Реалистическая направленность этих поисков обеспечивает их успешность. Художник, все время растущий, ушел за последние годы далеко вперед по сравнению с тем, что он делал в 1934 г. Но уже «Сказка о даре Салтана» — особенно фигура дъяка — ясно свидетельствует о направлении творческого развития художника.

«Князь пошел, забывши горе,
Сел на башню, и на море
Стал глядеть он; море вдруг

Вскользялося вокруг,
Расплескалось в шумном беге,
И оставило на бреже
Тридцать три богатыря...».

Это — второе — чудо запечатлел удачнее других А. В. Котухин, в композиции которого с захватывающим динамизмом уверенно, мастерски разрешен чрезвычайно трудный для живописного воспроизведения мотив.

Третьим чудом острова Буяна, как известно, была царевна:

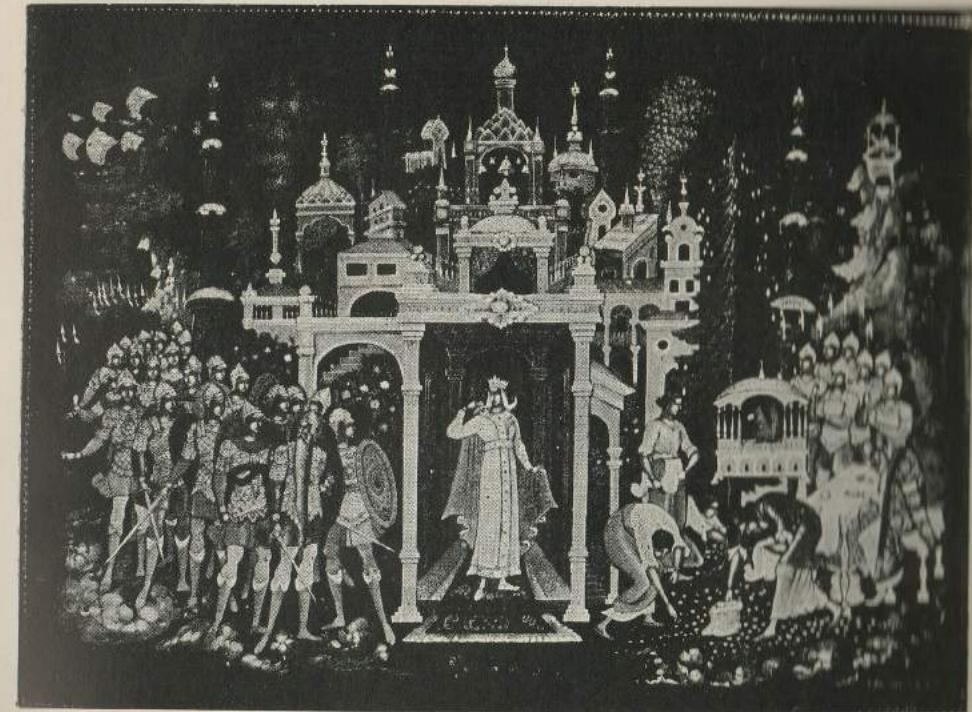
«Месяц под косой блестит
А во лбу звезда горит;
А сама-то величава,
Выступает, будто пава;
А как речь-то говорит;
Словно реченька журчит».

Сюжетная линия сказки, связанная с царевною-лебедью, чаще всего находила отражение в творчестве палехских художников.

Но полнее всего лучшие стороны палехского искусства обнаружили себя в произведениях, дающих раскрытие сказки в целом.

Тут прежде всего нужно говорить о композиции И. В. Маркичева, названной им «Три чуда». Художник написал эту композицию дважды: сначала на круглом блюде из папье-маше (1933 г.), в другой раз — на поверхности крышки шкатулки (1934 г.). Второй вариант, довольно сильно отличающийся от первого, безусловно совершеннее, и в дальнейшем речь будет итти только о нем.

Действие развертывается на омываемом морскими волнами острове, на котором высится сложная архитектурная



«Сказка о царе Салтане» («Три чуда»)
И. В. Маркичев, 1934 г.



«Сказка о царе Салтане»
А. В. Котухин, 1934 г.

группа города. В центре ее — открытая лоджия, где на возвышении стоит царевна-лебедь. Налево от нее — богатыри, возглавляемые дядькой-Черномором; справа, под елью, — белочка, четыре девушки, собирающие изумруды и золотые скорлупки, дьяк, вооруженная охрана. На дальнем плане — справа, в башне — «князь Гвидон трубу паводит», слева — «по равнинам окияна едет флот царя Салтана». Такова топография изобразительных мотивов произведения. Следует внимательно приглядеться к построению композиции, на которой лежит печать большой художественной мудрости. В качестве основного, центрального, зрителем воспринимается образ царевны-лебеди. Это достигается не только помещением ее фигуры в центре картины; все развитие композиции предопределяет указанное впечатление. В самом деле, фигура царевны разрешена, как статуарный образ в нише; весь архитектурный ансамбль, имеющий, конечно, и самостоятельную ценность, оказывается обрамлением ниши; справа и слева от прекрасной жены Гвидона — пространственные дезуры, после которых уже следуют многофигурные группы, ритмически одновременно и связанные с центральным образом и ему противостоящие; заслуживает быть отмеченным и тот факт, что движение боковых групп направлено к центру и содействует закреплению внимания зрителя на фигуре чудесной царевны, как на главном мотиве композиции. Вряд ли приходится доказывать, что художник в данном случае не только не противоречит поэту, но, напротив, чрезвычайно удачно находит свои живописные методы для выражения как раз того отношения к образу царевны-лебеди, которое Пушкиным раскрыто средствами поэзии.

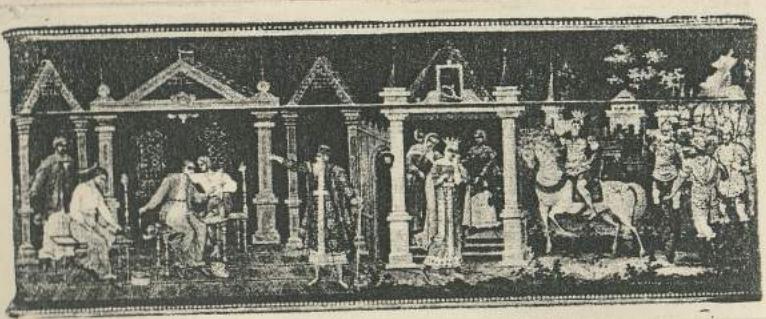
Вместе с тем группы тридцати трех богатырей и белочки с обслуживающими ее лицами — не только сопровождение центрального образа: каждая из этих сцен имеет интерес и сама по себе. Введение уже упомянутых сюжетных мотивов дальнего плана явно смягчает репрезентативность композиции, вносит в нее момент повествовательности и еще более роднит произведение И. В. Маркичева с его источником — пушкинской сказкой.

Упомянутый термин — «репрезентативность» — здесь приходится применять лишь условно, так как основным эмоциональным содержанием и данной работы И. В. Маркичева остается лиричность, но она опять соединяется с монументальным ритмом развертывания композиции. В этом ее своеобразие. Лирико-монументальный строй произведения оказывается не только в общем характере его, но и в толковании отдельных деталей. В первую очередь это относится к женским образам. Замечательна грация фигуры царевны-лебеди. В ней нет нарочитой изощренности, манерного изящества — благородная простота присуща спокойной и величественной позе женщины, ее плавному и легкому движению. Прекрасна и пластически трактованная фигура девушки, стоящей перед домиком белки.

Очень интересно отношение художника к архитектурным мотивам. Он идет совершенно бесспорно от архитектурных стаффажей ярославской и костромской живописи XVII столетия, но отнюдь не механически воспроизводя их. Важно то, что И. В. Маркичев вовсе отказывается от шумливости и декоративной пышности, свойственных сооружениям, изображенным на ярославско-

костромских памятниках XVII в., сообщая своим зданиям особую строгость и спокойствие. В силу этого обнаруживается одно весьма любопытное обстоятельство. Архитектурные мотивы русской живописи XVII в. генетически восходят к своеобразно преломленному репертуару форм зодчества западно-европейского ренессанса и барокко. И, интерпретируя в указанном направлении традиционный архитектонический материал, И. В. Маркичев в своей композиции вызывает к новой жизни именно его ренессансные основы. Понимавший это, зритель не сможет пройти мимо еще целого ряда аналогичных ассоциаций. Цветочные кусты за группой юных витязей напомнят ему соответствующие детали картин итальянских кватрочентистов, лирические деревья второго плана — пейзажи на произведениях Перуджино и раннего Рафаэля; да и в женских фигурах станет ясна внутренняя родственность образам итальянской живописи накануне эпохи зрелого Возрождения. Не может быть и речи о сознательном и систематическом следовании художника урокам ренессансной живописи определенного периода. Вопрос тут более сложный, и вряд ли в данной работе необходимо его всестороннее рассмотрение. Достаточно констатации факта определенного родства живописи И. В. Маркичева со стилем радостного утверждения действительности эпохи подготовки основ искусства высокого Возрождения.

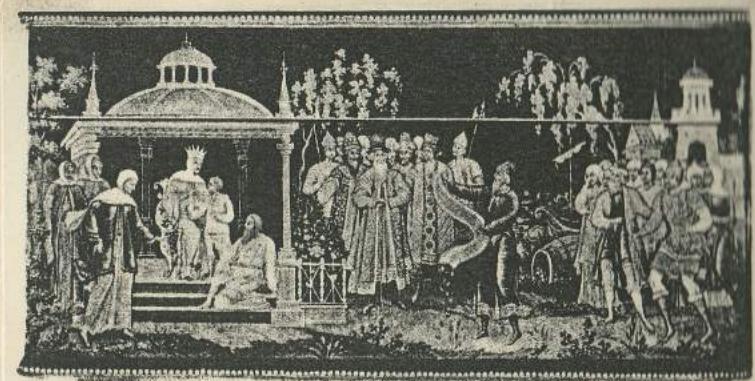
Интересно, что внешним толчком для написания композиции «Три чуда» было посещение И. В. Маркичевым Большого театра в Москве. Шла опера Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Всякий, кому довелось



«Сказка о царе Салтане»
А. В. Котухин, 1934 г.

видеть эту постановку, должен будет признать, что ничто из ее декоративного оформления, мизансцен, типажа не оказалось непосредственного влияния на произведение палехского художника. Сам мастер, осмысливая значение впечатлений, полученных от спектакля для создания его работы, указывает лишь на то, что ему стало особенно ясно, какие богатства зрительного порядка могут быть вызваны к жизни тем, кто пойдет по пути живописного раскрытия содержания пушкинской сказки.

Одновременно с И. В. Маркичевым на представлении оперы Римского-Корсакова был А. В. Котухин. У него также явилось желание дать развернутое композиционное построение на тему «Сказки о царе Салтане». Но, узнав об аналогичном намерении И. В. Маркичева, он решил отложить на некоторое время осуществление своего плана: рабочие места обоих мастеров были рядом и А. В. Котухин опасался, что параллельная работа над одной и той же темой может оказаться препятствием



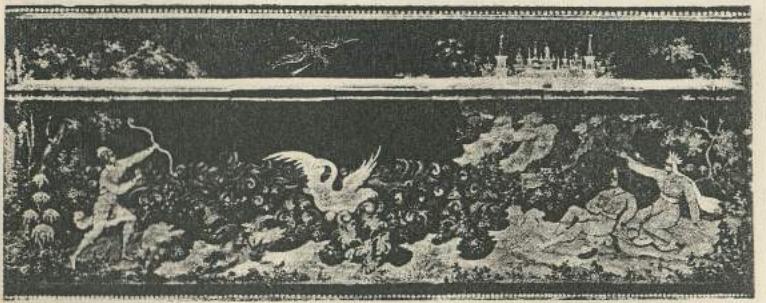
«Сказка о царе Салтане»
А. В. Котухин, 1934 г.

для полного раскрытия индивидуального подхода к ее решению.

«Сказка о царе Салтане» А. В. Котухина была начата и после нескольких месяцев работы закончена в 1934 г. Живопись была расположена не только на крышке шкатулки, но и на ее стенках. Наличие значительного количества поверхностей дало возможность художнику с особенной полнотой запечатлеть фабулу сказки.

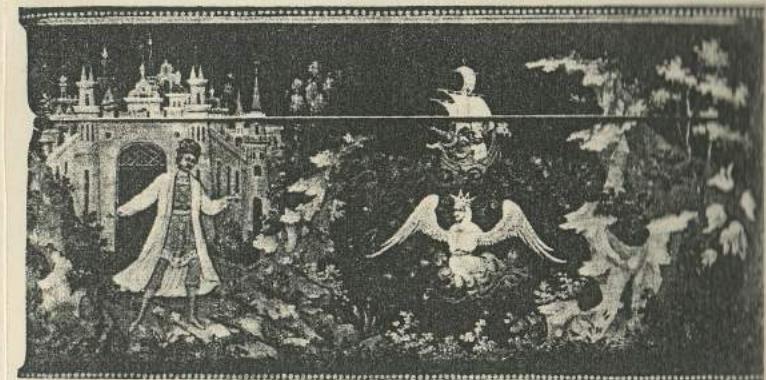
На передней стенке первая сцена дает интерпретацию вступительных строк сказки, вторая отражает содержание следующих стихов:

«Царь Салтан, с женой простялся,
На добра-кона садяся,
Ей наказывал себя
Поберечь, его любя».



«Сказка о царе Салтане»
А. В. Котухин, 1934 г.

Далее действие переходит на боковую сторону, где изображено чтение подложного приказа царя Салтана. Следующая стенка, противоположная лицевой, занята композицией на тему охоты Гвидона. Четвертая боковая сторона шкатулки развивает сюжетный мотив беседы Гвидона с царевной-лебедью. Центральным, разумеется, остается изображение на поверхности крышки шкатулки, которое является и в отношении раскрытия темы, образов сказки, и в смысле художественного качества кульминационным пунктом в живописном организме данного произведения. Уже первые сцены композиции А. В. Котухина говорят о нем, как о мастере, подчеркивающем повествовательную сторону своего произведения, но заключительная композиция буквально захватывает зрителя замечательным по напряженности, по полноте развития темы разворотом рассказа. На дальнем плане, справа налево — «по равнинам окнина едет флот царя Салтана». Слева — Гвидон с подзорной трубой. Рядом с ним, в окне



«Сказка о царе Салтане»
А. В. Котухин, 1934 г.

«палатки» видна его мать, к которой он сейчас обращается со словами

«Матушка моя родная!
.....
Посмотрите вы туда:
Едет батюшка сюда».

Несколько левее — отклик на строку:
«В колокольнях зазвонили...».

А на переднем плане — чрезвычайно внимательное, не опускающее никаких подробностей текста, живописное воспроизведение содержания двадцати семи строк конца сказки, начиная со слов

«Все теперь идут в палаты...»

и кончая

«Что я вижу? что такое?
Как!» и дух в нем занялся...».

На первый взгляд композиция на крышке шкатулки А. В. Котухина кажется чрезвычайно похожей на «Три чуда» И. В. Маркичева. Но тут снова легко убедиться, как за сходством, обусловленным коллективной природой художественных исканий, скрываются различия, свидетельствующие о глубоко индивидуальном характере искусства каждого крупного палехского мастера. Композиция А. В. Котухина вся построена на движении развития фабулы. «Три чуда» дают замкнутую в себе картину, пусть и органически связанную с предметом, на котором она написана, у А. В. Котухина же, несмотря на превосходную композиционную слаженность, живописное изображение на крышке шкатулки совершенно закономерно воспринимается, как завершение сцен фриза на боковых стенках ее, вырастающее из них. И. В. Маркичев как бы раскрывает в синтетических образах то, что развернулось перед глазами Салтана на чудесном острове, вовсе игнорируя личную тему, связанную с царем Салтаном,— встречу его с несправедливо брошенней женой. А. В. Котухин показывает Салтана с его свитой, сопровождаемого Гвидоном. Они уже миновали ворота, у которых были встречены тридцать тремя богатырями, они уже отдали должную дань удивления волшебной белочке, помещенной художником на первом плане слева,

«Гости дале — торопливо...»,

и теперь их возросшее до предела изумление переходит в испуг у ткачихи, поварихи и бабы Бабарихи, а у Салтана —

во взволнованную радость: перед ним на крыльце дворца появляется «княгиня диво» со своей свекровью. Все охвачено шумливым движением. Собираются толпы встречающих: у ворот, на террасе кровли дворца, справа на переднем плане. Как у И. В. Маркичева, композиция архитектонически членится на три части. Но взаимоотношение между этими частями совершенно иное. Нет такого выделения центрального мотива, нет осмысливания правой и левой групп, как пластически завершенных в себе, несмотря на то, что они являются сопровождением центральной. А. В. Котухин заставляет группы как бы перетекать одна в другую. Да и трудно сказать — какой мотив является главным? Тот ли, что связан с геометрическим центром живописной поверхности: Салтан, его свита, Гвидон, тридцать три богатыря, или другой, к которому стремится и около которого останавливается движение, начинающееся в правом верхнем углу, пересекающее картину на дальнем плане и затем, уже слева — направо, развивающееся на плане переднем. Этот второй мотив — две женские фигуры. Интересна и роль архитектурных элементов в построении композиции А. В. Котухина, также восходящих к изображениям зданий на живописных памятниках XVII столетия. Геометрически-центральная группа завершается трехчастной полуциркульной аркой с типичным ярославско-костромским картушем над замковым камнем. Характер этой архитектурной детали обеспечивает ей преимущественное внимание зрителя, впервые начинаящего ознакомление с произведением. Однако нельзя не почувствовать, что данная трехлопастная арка есть вместе с тем лишь связующее звено в ритмическом

развитии архитектурного стаффажа переднего плана, развитии, построенном на принципе асимметрии: слева небольшой домик белки, затем сооружение типа башни, далее — уже известная читателю арка и, наконец, крыльцо дворца с шатровым завершением, шпиль которого достигает каймы орнамента, ограничивающего композицию сверху. Правда, эта асимметрия усложняется и, до некоторой степени, нивелируется группой построек слева, следующих за первым планом. Но это еще более отдалает композицию А. В. Котухина от симметрически ясного построения И. В. Маркичева. Есть между двумя этими работами и еще одно существенное различие, восходящее к принципиально непохожим один на другой подходам мастеров к решению стоявшей перед ними задачи — раскрыть в живописных образах пушкинскую сказку. И. В. Маркичев, как и А. В. Котухин, показал и приближение к острову флота Салтана и смотрящего в подзорную трубу Гвидона. Но с какой лаконичностью решены данные мотивы! Какую подчиненную роль играют они в композиции! Какое пространственно небольшое место уделено им! Естественно, что и зрителем эти мотивы воспринимаются в последнюю очередь. У А. В. Котухина же они получают значительное развитие, становятся чрезвычайно существенным элементом композиции, без которого коренным образом изменилась бы вся ее образная сущность, все ее эмоциональное воздействие.

Из сказанного становится ясным, что А. В. Котухин в своем произведении заявляет себя «иллюстратором» в гораздо большей степени, чем И. В. Маркичев. Эта «иллюстративность» котухинской композиции сочетается

и с другими ее особенностями. Рядом с пластичностью маркичевских образов особенно очевидным представляется декоративизм работы А. В. Котухина, декоративизм, связанный с широким развитием начал орнаментальности. Декоративно-орнаментальная природа трактовки изображения на крышке шкатулки делает вполне естественным и определенное отношение его к обрамляющей орнаментальной полосе. В то время, как у И. В. Маркичева она выполняет роль, до некоторой степени близкую к той, которая принадлежит раме в станковой картине, у А. В. Котухина сложная вязь каллиграфически-утонченных стилизованных растительных мотивов также перетекает в изображение, как и самые элементы композиции друг в друга. Этим особо утверждается связь котухинской композиции с предметом, который она украшает. Вся же сумма этих картин — образец тончайшей миниатюры, именно миниатюры. И если перед работой И. В. Маркичева, идущей под знаком синтетического осмысливания образов, возникают у наблюдательного зрителя ассоциации из области стенописей итальянского ренессанса, то живописное убранство котухинской шкатулки заставляет невольно вспоминать об иллюстрированных кодексах средневековой Персии. Противоположность двух сопоставляемых произведений завершается совершенно различным отношением создавших их художников к колориту. Для котухинской работы характерна некоторая пестрота красочной гаммы, сочетающаяся с декоративно-плоскостным толкованием красочных пятен; очень много орнаментальных мотивов, сделанных твореным золотом; золотые пробела хотя и выполняют свою роль средства моделировки формы, но воспринимаются

так же, как почти орнаментальные построения. Колорит у И. В. Маркичева — очень строгий и несколько холодный, сочетающий богатую тональную нюансировку с интенсивным звучанием отдельных красочных пятен; пользование орнаментацией — крайне сдержанное; пробела золотом, написанные с тонкостью, на которую и в Палехе способен один только И. В. Маркичев, с исключительной четкостью лепят форму, придавая ей чуть ли не скульптурно-воспринимаемую трехмерность.

Таковы итоги этого прекрасного творческого соревнования двух друзей-художников, из которых каждый в работе, порожденной пушкинской «Сказкой о царе Салтане», показал с самой лучшей стороны свое мастерство и с исчерпывающей полнотой обнаружил специфические черты, свойственные его искусству.

Очень много работали палешане и над «Сказкой о золотом петушке». Композиции на темы ее писались И. И. Зубковым (с 1930 г.), И. М. Бакановым, А. И. Ватагиным, М. П. Вакуровым (с 1932 г.) и рядом других художников.

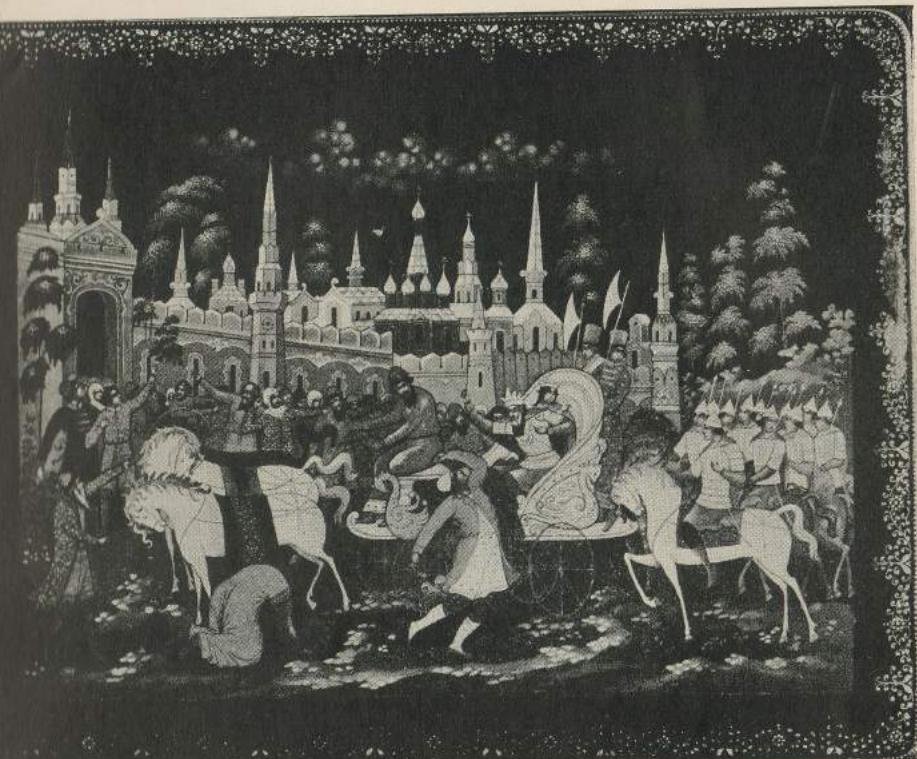
Нет возможности остановиться не только на всех, но даже на лучших работах этой группы, так же как и на прослеживании отображения палехскими художниками отдельных сюжетных звеньев сказки.

Поэтому сейчас в центре рассмотрения будут лишь две композиции 1934 г., обе связанные с моментами, близкими к финалу сказки. Одна из этих композиций, принадлежащая И. М. Баканову, написана на следующие строки Пушкина:

«Под столицей, близ ворот
С шумом встретил их народ



«Сказка о золотом петушке»
И. М. Баканов, 1934 г.



«Сказка о золотом петушке»
А. И. Ватагин, 1934 г.

Все бегут за колесницей,
За Далоном и царицей—
Всех приветствует Дадон...
Вдруг в толпе увидел он,
В саарчинской шапке белой,
Весь как лебедь поседелый,
Старый друг его скопец.
«А! здорово, мой отец»,
Молвил царь ему, «что скажешь?
Подь поближе; что прикажешь?»

Но дружественное начало беседы, повидимому, переходит к следующей стадии ее течения, поскольку Дадон уже приподнимает жезл, находящийся в его правой руке.

«Старичок хотел заспорить,
Но с царями плохо вздорить;
Царь хватил его жезлом
По лбу...»

—эти стихи сказки лежат в основе произведения А. И. Ватагина. В отношении мотива обе композиции очень близки. Обе они очень оригинальны и николько не напоминают популярных иллюстраций к этой сказке И. Билибина, Ф. Сологуба, Б. Зворыкина⁷. И бакановская работа и ватагинская несут на себе печать органической связи с пушкинским текстом. И вместе с тем трудно опять-таки найти два произведения, которые, оставаясь в пределах одной и той же стилевой системы, были бы более непохожи друг на друга.

Е. Ф. Вихрев был прав, когда говорил о композиции И. М. Баканова, как о документе, убеждающем в зрелости мастерства художника⁸. Вещи, подобные той, о которой сейчас идет речь, маркичевской композиции «Три

чуда», и еще некоторым другим—с этой точки зрения могут быть полностью оценены лишь после длительного с ними соприкосновения, после внимательнейшего проникновения в их существо. «Сказка о золотом петушке» И. М. Баканова — работа, на которой должны учиться мастерству живописи многие и многие художники, отнюдь не только палехские. Композиция, ее ритмическое строение, подчиненное смыслу изображаемого события и его выражающее, мастерство группировки большого количества фигур, с полным отсутствием перегруженности, ясное развитие действия, взаимоотношение между фигурной частью работы и архитектурным стаффажем, между моментами живописно-пластического порядка и декоративно-орнаментального, работа над цветом и тоном, наконец, собственно-техническая среда вопросов живописного ремесла, связанных с секретами владения кистью и нанесения тончайших красочных слоев—по всем этим пунктам бакановская работа дает глубочайшие и ко многому обязывающие уроки.

Композиция И. М. Баканова — типичнейший образец палехского произведения, вырастающего на основе много вековых художественных традиций. Действительно, лучше, чем кто-либо из его товарищей-палешан, знает И. М. Баканов различные варианты стиля и многообразные технические приемы древнерусской живописи, больше чем кто-либо использует он эти знания в работе над произведением искусства, но вместе с тем большинство его вещей проникнуто своим, именно ему присущим, ощущением действительности. Поэтому обращение к традиционным формам осуществляется у И. М. Баканова не в порядке

внешней стилизации, а в плане органического восприятия их, как живой традиции, в направлении творческой переработки их. Так и в «Сказке о золотом петушке» можно распознать мотивы, идущие от XV—XVI вв. и от XVII столетия, от Новгорода и от Костромы. Но это отнюдь не эклектическая смесь элементов различного происхождения. В композиции каждая деталь глубоко осмысlena и подчинена выражению бакановского понимания пушкинской сказки.

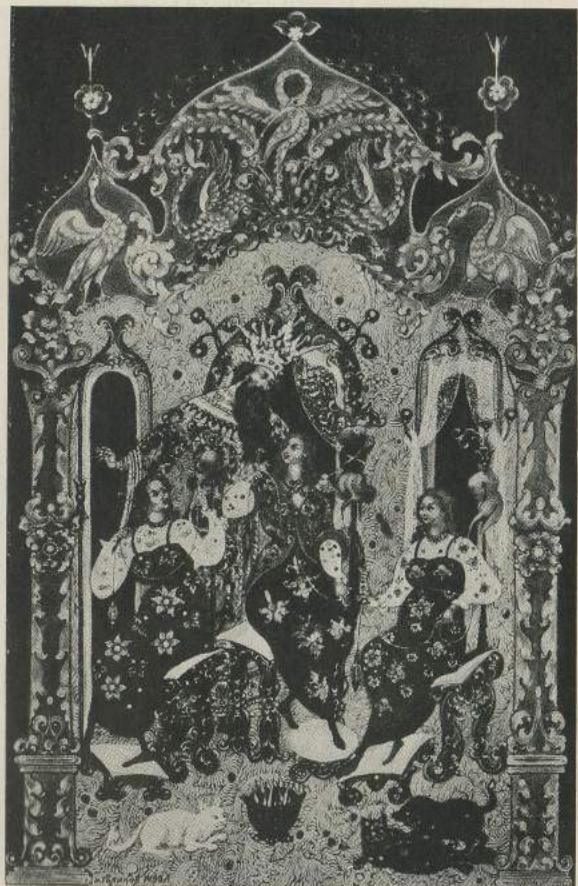
Рассматриваемая сейчас работа исключительно живописна. Речь идет о живописности в том смысле, какой вкладывается в этот термин современным искусствознанием. Большая глубина и интенсивная звучность красок сочетаются с замечательной связностью красочных панелей друг с другом: громадная роль принадлежит общему тону, обеспечивающему картине цветовое единство. Движение идет из глубины, слева; направление его подчеркнуто очертаниями городской стены, завершающейся справа воротами, куда должна проследовать колесница. Движение торжественно-замедленное, причем дело здесь, конечно, не только в том, что изображается момент, когда царский поезд принужден был задержаться из-за беседы Дадона с мудрецом. Но не может быть и речи о статичности композиции в целом, о мертвости ее персонажей: легкое ритмическое движение пронизывает группы народа и войска, широко раскинулись и как бы раскачиваются мягким дуновением ветра причудливые ветви небывалых деревьев, медленно проплывают над всем происходящим нежнейшие «бакановские» облака. Только резкие изломы стены города, энергичным зигзагом пересекающие поле

композиции, как бы предвещают скорое наступление трагического момента.

Где, в какой стране происходит действие этой сцены? Это мир пушкинской сказки, увиденный ясными глазами старейшего палехского художника. Образ Шемаханской царицы, занимающей столь существенное место в «Сказке о золотом петушке», дал безусловное право мастеру внести в свою работу целый ряд восточных мотивов: одна архитектурная деталь навеяна формами мусульманского зодчества, фигуре скопца придан облик евнуха, зритель видит чалму, восточные головные уборы на головах некоторых женщин, наконец, правое и левое деревья трактованы совершенно особенным образом, и их диковинные кроны призваны создать эмоцию «восточной роскоши». Эти восточные мотивы совершенно закономерно сочетаются с другими, являющимися для Палеха традиционными: здесь и крытая тесом звонница, и теремки, известные по памятникам живописи XVII столетия⁹, и гладь каменных стен с углубленным орнаментом, памятная по ферапонтовским фрескам Дионисия рубежа XV—XVI вв.¹⁰, и отряды воинов, заставляющие вспомнить «Битву новгородцев с суздальцами» XV в. в Новгородском музее¹¹, и целый ряд деталей, связанных с далеким эллинистическим прошлым: фигура одетого в хитон и гиматий мужчины, взоглаивающего правую группу, грациозные колонки, поддерживающие причудливое перекрытие въездных ворот, «лещадки» скалистого горного ландшафта¹². Весь этот материал многовековых воспоминаний, сохраненный памятью народного искусства и отложившийся в его традициях, призван И. М. Бакановым выразить содержание



«Сказка о попе и о работнике его Балде»
Д. Н. Буторин, 1935/36 г.



«Сказка о царе Салтане» («Три девицы под окном...»)
Н. И. Голиков, 1933 г.

«Сказки о золотом петушке», пусть и не имеющей непосредственного прототипа в русском эпосе, но всем своим существом, вместе с другими сказками А. С. Пушкина, вырастающей на основе глубокого проникновения поэта в среду образов народного творчества.

Композиция А. И. Ватагина, безусловно, является одним из лучших и наиболее типичных произведений этого крупного мастера. Если бакановская работа была живописной, то о ватагинской нужно говорить, как о плоскостно-графической. Действительно, у И. М. Баканова движение шло из глубины картины по направлению к переднему плану, чем утверждалась ощущимость пространственного его строения, у А. И. Ватагина движение ориентировано справа налево и целиком связано с передним планом. И. М. Баканов строит группы форм таким образом, что один план постепенно переходит в другой, А. И. Ватагин планы развивает по принципу параллельных, следующих одна за другую, рельефных зон. Наконец, самые формы в первой работе, несмотря на всю их определенность, живописно-эластичны, а во второй — плоскостны, замкнуты в строго ограничивающие их контуры, причем расцветке как фигур, так и зданий, присуща известная резкость, очень хорошо вящущаяся с общим плоскостно-графическим характером произведения. Только пейзажным мотивам свойственна некоторая лиричность, смягчающая холодность и строгость художественного языка мастера. Смысл трактовки пушкинской сказки А. И. Ватагиным заключается в том, что он переносит ее действие в атмосферу русского XVII в. Разумеется, это не археологически реставрируемый XVII в. Это

и не то лицо XVII столетия, каким оно предстает в изображении московских, ярославских и костромских живописцев той эпохи. Конечно, уроки, воспринятые художником во время работы над костромскими стенописями в 1913 г.¹³, сказались. Они встретились с навыками «подстаринного» («под XVI век») письма, своеобразные нормы которого очень точно определились в свое время в палехских мастерских Софоновых, в которых учился, а потом работал А. И. Ватагин. На помощь пришел и определенный круг знаний о прошлом русской культуры, об облике зданий в допетровской Руси, костюмах и пр. Но все это оказалось преломленным через призму индивидуального поэтического представления об эпохе, оплодотворенного обаянием стихов пушкинской сказки.

«Сказка о мертвом царевне и о семи богатырях» меньше других сказок Пушкина разрабатывалась художниками Палеха. Все же и на ее темы писались композиции на шкатулках из папье-маше.

Но, пожалуй, в качестве самого значительного отклика палешан на данную сказку придется назвать не какую-либо композицию на шкатулке, а произведение иного порядка. Несколько лет тому назад у строителей нового грандиозного театра в гор. Иваново возникла мысль украсить двери фойе живописными изображениями на темы широко известных литературных произведений. Отдельные сцены из них предполагалось написать на довольно значительных по размерам пластинах из папье-маше, которые затем должны были быть вправлены в качестве филенок на лицевых сторонах дверных створок. Имелось намерение передать выполнение заказа Палехскому това-

риществу. И вот для того, чтобы Палех не оказался не подготовленным к такому поручению, И. М. Баканов решил сделать пробный эскиз¹⁴. В основу своей работы он положил следующее место из только-что упомянутой сказки:

«Вдруг сердито под крыльцом
Пес залаял, и девица
Видит: ницая черница
Ходит по двору, клокой
Отгоняя пса...» и т. д.

Царевна уже на крыльце, а в руках старухи — яблочко, которое она собирается ей бросить. Художественное качество данного произведения столь же высоко, как и композиции «Сказки о золотом петушке». Но самое понимание принципов живописного построения здесь иное. И. М. Баканов превосходно почувствовал специфику типа произведения, над которым работал, он понял, что тут нужно итти не теми путями, которыми он шел в области миниатюры. И вполне закономерно художник ориентируется на фресковый характер живописи, стремится к декоративизму монументального порядка. Прекрасно расчлененная — и декоративно и пространственно — композиция стала проще и состоит из очень небольшого числа элементов; отдельные формы крупнее, не только абсолютно, но и относительно; ритмическое строение сцены до последней степени ясно и выразительно. В нежнорозовых и светлозеленых «разбеленных» тонах выдержаны архитектура сцены и деревья сада, видимые слева. Более плотное, корпусное наложение красок имеет место в фигурах действующих лиц, чем еще более подчеркивается их объединенность в одном действии, намеченная уже

ритмом, обращенных друг к другу, движений даревны и, принявший облик черницы, мачехи.

Ряд художников-палешан работал и над «Сказкой о попе и о работнике его Балде»: В. В. Котухин (с 1930 г.), Д. Н. Буторин (с 1931 г.), А. Н. Буторин (с 1931 г.) и др.

Но и здесь наиболее значительным явлением оказывается не живописное убранство какой-либо шкатулки. На этот раз речь будет идти уже о книжных иллюстрациях.

Тут необходимо небольшое отступление. Все предшествующее изложение показало, в какой мере тесно оказалась связанный работа мастеров советского Палеха с проблемой раскрытия живописными средствами образов, сложившихся в среде художественной литературы. Должен был, в конце концов, наступить момент, когда встанет вопрос о привлечении мастеров Палеха к работе над прямым иллюстрированием литературных произведений, к работе для книги. Но роль художника в создании книги не должна ограничиваться исполнением только иллюстраций. При правильной постановке дела все оформление книги не может не быть подчинено единому замыслу художника, способного ощущать книгу и как специфический предмет. А, как уже известно, именно всесторонний учет свойств предмета, вещи являлся постоянно одною из характернейших черт художественной практики палешан.

В 1933 г. в издании московского Товарищества писателей вышла книга Е. Ф. Вихрева — «Палех», обложка и суперобложка для которой сделаны были И. М. Бакановым, а заставки, концовки, инициалы — И. В. Маркичевым, А. В. Котухиным, И. П. Вакуровым, И. И. Зубковым, П. Д. Баженовым и др. В 1934 г. издательство «Academia»

почти одновременно выпустило книгу А. В. Бакушинского — «Искусство Палеха», оформленную И. М. Бакановым, и «Слово о полку Игореве», в котором не только иллюстрации, переплет, форзац и другие элементы книжного оформления исполнены И. И. Голиковым, но даже и самий текст переписан им. Несколько позднее то же издательство, по инициативе М. П. Сокольникова, заказало ряду палехских художников оформление сказок Пушкина, которые должны быть выпущены отдельными книжками ко дню столетней годовщины смерти поэта.

В настоящее время работы по выполнению иллюстраций и других книжных украшений к пушкинским сказкам художниками закончены. Оригиналы уже пошли в производство.

«Сказку о попе и о работнике его Балде» оформлял Д. Н. Буторин. Сделанные им крайне интересные иллюстрации реалистичны. Правда, и тут налицо ступенчатые горки, условно-декоративно изображены волны, но это лишь аксессуары. Трактовка персонажей, общая направленность художника говорят об определенном движении в сторону реализма. Данный факт ни в какой мере не должен восприниматься, как неожиданность. Смысль развития палехского искусства за последние годы, предпосылка его больших удач, наконец, уверенность в значительных перспективах, перед ним открывающихся, — все это связано с реалистической сущностью исканий палехских художников. Живое восприятие действительности, большое подлинное чувство, которым окрашено это восприятие, оказывается тут основной движущей силой. Эти реалистические тенденции неразрывно сосуществуют с горячим и увлеченным желанием сохранить завещанную

столетиями высокую техническую культуру живописи, использовать творчески все лучшее из тех многовековых художественных традиций, которыми палехане практически владеют. Правда, во многих случаях груз традиций становится именно грузом. Конечно, то общее направление развития, о котором сейчас говорилось, не всегда проявляет себя с достаточной отчетливостью. Ошибок немало. Над устранением их следует работать с еще большей напряженностью, чем это делалось до сей поры. И все же достаточно внимательно продумать материал, собранный в залах гос. Музея палехского искусства, со-поставить произведения, написанные в 1923—1925 гг. с возникшими в 1934—1936 гг., а всю работу палехан за советские годы с тем, что они делали в дореволюционное время, для того, чтобы почувствовать и оценить размах творческой перестройки за советский период этого замечательного коллектива живописцев — выходцев из народной среды.

К сожалению, все это недостаточно ясно многим нашим критикам и даже иным художникам, но зато это хорошо понимает широкая советская общественность, недаром заявившая устами одного из своих крупнейших представителей — А. М. Горького:

«Можно ли было думать, что через иконопись, консервативнейшее ремесло, наиболее консервативной области искусства — живописи, мастера Палеха и Мстера придут к их современному отличному мастерству, которое вызывает восхищение даже в людях, избалованных услугливостью живописцев»¹⁵.

Д. Н. Буторин «Сказкой о попе и о работнике его Балде» продолжает свои реалистические искания, в про-

цессе которых он уже успел отойти от сугубо-изощренной утонченности, свойственной его более ранним работам. Самый характер этой пушкинской сказки помогает Д. Н. Буторину идти по намеченному пути. Интересно, что реалистичность художественной речи сочетается здесь с большой простотой форм и красочных решений, сообщающей особую непосредственность тому гротеску, в плане которого развертывается вся система образов, призванная выражать социальный юмор, которым проникнута пушкинская сказка.

Для каждого мастера, принимавшего участие в оформлении серии сказок Пушкина, данная работа явилась серьезным творческим этапом. Речь шла о новой области художественной деятельности, предъявляющей к мастеру ряд специфических требований как принципиально-творческого порядка, так и технически-производственного. Желанием каждого из художников было как можно серьезнее выполнить эти требования, учтя весь опыт, накопившийся в работе по папье-маше.

Так, И. И. Зубков, создавая оформление «Сказки о рыбаке и рыбке», шел, безусловно, от образной концепции, определившейся в уже известной читателю многосюжетной композиции на шкатулке. Но единая, синтезированная содержание сказки, композиция распалась теперь на ряд отдельных повествовательных звеньев, превратившихся в цикл собственно иллюстраций. Несколько изменился колорит — художник почел своим долгом учесть требования, предъявленные к нему техникой полиграфического производства, в частности отказался от употребления золота и серебра и исключил из средств своего

воздействия эффект, который обусловливался в живописных произведениях, писанных на папье-маше, последующей обработкой их поверхностей лаком. Прекрасная жизнерадостность, превосходное ощущение пушкинского текста, воспринимаемого через призму породивших его традиций народного искусства,—все это сохранилось и теперь. Сохранилось и стремление объединить весь цикл иллюстраций в единое целое: всплеск голубой волны на переплете книги явился очень тонким завершением этого единства.

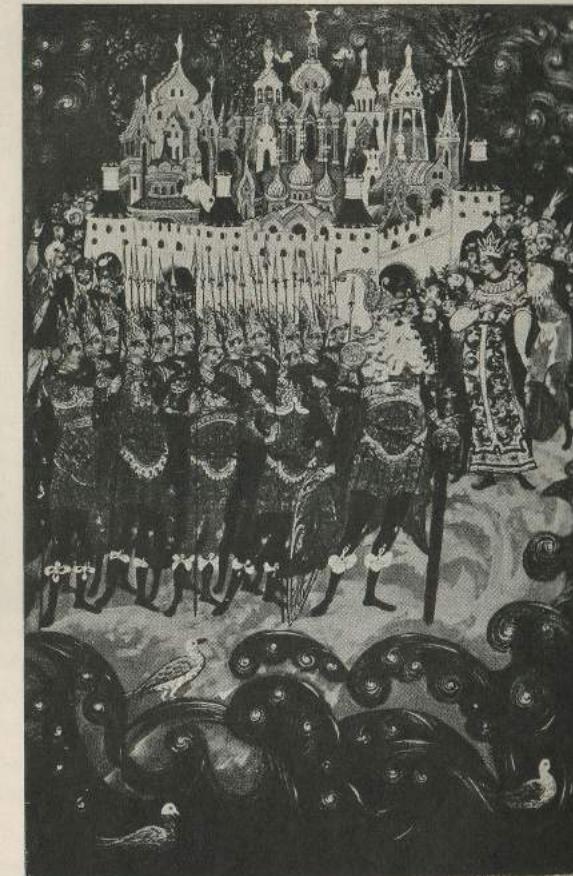
Работая над оформлением «Сказки о золотом петушке», И. П. Вакуров поставил перед собой задачи, родственные тем, которые решал И. М. Баканов в уже разобранной композиции. Оттенив момент политической сатиры, имеющейся в произведении Пушкина, художник стремился в основном подчеркнуть в «Сказке о золотом петушке» именно ее сказочность. Отсюда — декоративная пышность, для которой мобилизованы многообразнейшие средства хорошо знакомого мастеру традиционного материала древней русской живописи. Но творчески переработаны не только мотивы этого происхождения. Летом 1935 г. И. П. Вакуров принял участие в творческой командировке, которую было начато ознакомление палехан с сокровищами искусства народов Советского союза. И. П. Вакуров работал над средневековой миниатюрой Армении — знакомился в знаменитой Эчмиадзинской библиотеке с иллюстрированными кодексами, копировал замечательные миниатюры. Близкое соприкосновение с этой группой памятников дает себя знать и в иллюстрациях к «Сказке о золотом петушке». Так возникли их ориентализмы, специфическая прянность колорита, чем художник как бы сле-

дует за пушкинским образом Шемаханской царицы, встреченной Дадоном вечером восьмого дня пути на восток.

Государственному Музею палехского искусства принадлежит первая редакция иллюстраций И. И. Голикова для «Сказки о царе Салтане». Уже выполнив их, художник пришел к убеждению, что в данной работе им недостаточно учтена специфика полиграфических возможностей, и поэтому приступил к написанию второго варианта цикла. Он еще не закончен, и потому речь сейчас будет ити о первом. Семь пластинок из папье-маше дают характернейший образец голиковского мастерства. Исключительная звучность красочной гаммы, динамизм композиций, артистическое «брю» в распоряжении техническими средствами живописи — все это налицо в данных произведениях. Но они — не только типичный образец искусства И. И. Голикова вообще. Они — существенное звено в эволюции стиля мастера. Над этими пластинами И. И. Голиков работал в 1933 г., непосредственно после окончания оформления «Слова о полку Игореве». Некоторая перегруженность орнаментально-декоративными мотивами, подчеркивание элементов пышности, несколько внешне понятой нарядности, что чувствовалось в талантливейшем, конечно, оформлении «Слова», — черты эти имеются и в иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане». Но, во-первых, они тут уместней, чем в живописном воспроизведении образов величайшего памятника древнерусской литературы, а, во-вторых, упомянутые черты сосуществуют здесь с другими. Прежде всего должны быть отмечены искания в области индивидуальной выразительности человеческой фигуры. С этой точки зрения наиболее интересна,

придающая особую остроту толкованию пушкинской сказки, трактовка образов «гостей». Их костюмы и, особенно, лица, сделанные с несомненным чувством юмора, превращают «гостей» в своего рода «ганзейцев» — рядом с привычными фигурами Салтана, его жены, Гвидона, их приближенных. Такие же «ганзейцы» появляются и в свите Салтана, и в качестве придворных музыкантов у Салтана, и среди жителей острова Буяна. Эта работа над преодолением традиционной палехской связности выражения человеческого лица приводит И. И. Голикова в 1935 г. к очень содержательному решению данной проблемы в целой серии работ на тему «Партизаны». Кроме этого, в «Сказке о царе Салтане», особенно в лучших ее композициях («Три девицы под окном», «Тридцать три богатыря»), начинает исчезать та излишняя усложненность, дробность живописного решения, которая ощущается на некоторых листах иллюстраций «Слова», появляется большая цветовая собранность, колорит становится энергичней, намечается сложение того подлинно-живописного декоративизма, под знаком которого созданы были И. И. Голиковым произведения конца 1934—1935 гг.

Иллюстрации к «Сказке о мертвом царевне и о семи богатырях» — не первая работа И. М. Баканова для книги. Им был оформлен уже ряд изданий. Но, повидимому, это самое значительное из всего, что сделано художником в области работы на полиграфию. Продолжая линию, намеченную в эскизе для филенок дверей Ивановского театра, И. М. Баканов идет здесь от фресок Ярославля и Костромы второй половины XVII в., от живописи той эпохи, когда русское искусство, расставаясь с сим-



«Сказка о царе Салтане» («33 богатыря»)
И. И. Голиков, 1933 г.



«Сказка о мертвом царевне»
Н. М. Баканов, 1935/36 г.

воликой поэтического умозрения, радостно обратилось к потоку живой, реальной жизни. Но материал XVII в., взят не как самоцель, он подвергся очень серьезной переработке, обусловленной стоявшей перед художником задачей выразить содержание пушкинской сказки. Слово «прозрачность» очень часто применяют в качестве эпитета при характеристике поэтической речи Пушкина. Но вряд ли это слово может оказаться когда-либо более уместным, чем при попытке определить общее впечатление от «Сказки о мертвом царевне». Между прочим, два чрезвычайно существенных образа сказки наполняют данный эпитет, в применении к ней, особым содержанием: зеркальце и хрустальный гроб. И вот пушкинская прозрачность с замечательным мастерством, зрительно, живописно реализуется И. М. Бакановым. Через призму этой — теперь уже и бакановской — прозрачности, дающей основной эмоциональный тон всему ряду иллюстраций, смотрятся развертываемые им сцены, живо переносящие зрителя в поэтическую среду пушкинского произведения, возникшего, как известно, с одной стороны, на основе народной сказки, записанной поэтом со слов наложницы Арины Родионовны, а с другой — под влиянием некоторых мотивов русских былин¹⁶.

Такова эта серия книжных иллюстраций для пушкинских сказок. В чем же своеобразие ее — не в смысле особенностей живописной трактовки отдельной сцены, а в отношении подхода к самой природе иллюстраций? Своеобразие, безусловно, есть, причем оно оказывается, с одной стороны, общим для работ всех художников, принявших участие в данном начинании, а с другой —

обусловленным теми основными стилевыми принципами, которые сложились в искусстве палехан до начала работы над книгой. Дело в том, что и Д. Н. Буторин, и И. И. Зубков, и И. П. Вакуров, и И. И. Голиков, и И. М. Баканов мыслят свои иллюстрации не просто как живописный отклик на ту или иную часть литературного текста. Каждая отдельная живописная сцена задумывается в непосредственной связи с предшествующей и последующей, а все они, вместе взятые, оказываются не рядом разрозненных иллюстраций, а целостным живописным повествованием, раскрывающим все содержание литературного произведения. Таким образом, даже и не строя единой многосюжетной композиции, а каждую сцену посвящая лишь одному какому-нибудь звену повествования, палехские мастера продолжают идти по пути своеобразного синтезирования, по пути создания произведений, имеющих значение не только в качестве сопровождения текста, но представляющих и самостоятельную ценность.

В какой-то мере выполнение заказа издательства «Academia» явилось подведением итогов многолетней работы палехан над пушкинскими сказками. Но не надо думать, что циклы иллюстраций, о которых сейчас шла речь, завершили эту работу. Разумеется, она будет продолжаться, и нет сомнения в том, что в области живописной интерпретации сказок Пушкина палехане создадут еще много прекрасного. К большой пушкинской выставке 1937 г. ряд художников готовит новые произведения такого рода. Это обстоятельство позволяет надеяться, что скоро появятся веды, без которых нельзя будет по-настоящему осмыслить тему «Палех и пушкинские сказки»¹⁷.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ ПОЭМЫ



Первая из поэм Пушкина — «Руслан и Людмила» — первой и вошла в круг пристального внимания палехских художников. Уже с 1925 г. сюжетные мотивы ее влились в искусство Палеха. Как бы ни была условна непосредственная связь «Руслана и Людмилы» с русским фольклором — именно наличие этой связи было основной причиной указанного факта.

Немудрено поэтому, что разработка мотивов поэмы началась с «Пролога» ее, впервые появившегося во втором издании поэмы в 1828 г. Уже ведомость за декабрь 1925 г. включает две композиции «У лукоморья дуб зеленый...», исполненные Д. Н. Буториным. В 1926 г. тем же художником было написано еще три варианта данной композиции, в 1927—2, в 1928—5, в 1929—2, в 1930—4, в 1932—3; не прекращалась работа над ними и в последующие годы. Е. Ф. Вихрев в цитированной выше статье очень хорошо наметил характер эволюции в трактовке темы художником на протяжении указанного ряда композиционных вариантов. Действительно, вначале это было декоративно-орнаментальное толкование, причем очень сильно чувствовалось влияние ранних работ И. И. Голикова; «...в... последнем варианте Буторин со свойственной ему изощренностью разработал вступление к поэме, не пропустив ни одного слова... Буторин коренным образом переработал (композицию) и в стилистическом отношении... дуб трактован совсем иначе — он дан более реалистично, он представляет собой изумрудный центр картины, вокруг которого, не мешая друг другу и в то же время с чисто пушкинской сжатостью, размещены все другие элементы композиции. Подобным же образом видоизменились и другие элементы картины»¹.

Но основное, что должно быть сейчас подчеркнуто, — это то обстоятельство, что тему своего произведения художник, вслед за Пушкиным, воспринимает, как энциклопедию поэтических образов русской народной сказки. Дуб у лукоморья, с золотой цепью на нем, ученый кот, леший, русалка, «следы невиданных зверей», избушка на курьих

ножках, тридцать витязей с дядькой, королевич, берущий в полон грозного царя, несущий «и облаках перед народом» богатыря колдун, царевна в темнице со служащим ей волком, баба-яга в ступе, Кащей — все это обилие мотивов мастерски развернуто Д. Н. Буториным на небольшой поверхности коробочки из папье-маше. И как бы ни решался вопрос о генезисе перечисленных сейчас мотивов образов для Пушкина, совершенно очевидно, что для Д. Н. Буторина это были образы фольклора, сказки да и самый пролог к «Руслану и Людмиле» воспринимался мастером как документ, как достояние уже народного творчества. Это не помешало художнику в центр композиции в более поздних ее вариантах поместить самого А. С. Пушкина. Но вряд ли прав Е. Ф. Вихрев, просто ссылающийся для объяснения этого факта на последние строки пролога:

«И там я был, и мед я пил;
У моря видел дуб зеленый:
Под ним сидел, и кот ученый
Свои мне сказки говорил»

— будто бы определившие мысль художника написать *эту* «Руслана и Людмилы». Дело в том, что уже в 40-х годах имелась литография, исполненная по рисунку Г. Г. Гагарина, в которой изображен Пушкин, беседующий со сказочным котом². В картине же Н. И. Крамского «У лукоморья»³ этот мотив является центральным в широкой по своему сюжетному составу композиции. Очки на мордочке кота встречаются на рисунке Шарлемания в тимовском «Художественном листке» (1861 г.)⁴. Нужно думать, что Д. Н. Буторин был знаком с некоторыми, если не

со всеми, из этих произведений по репродукциям, и определившаяся в какой-то мере традиция изобразительной интерпретации темы «У лукоморья» оказала на него влияние. Вероятно, когда писались первые варианты буторинской композиции, упомянутые материалы еще не попали в круг внимания художника, за исключением, может быть, листа Шарлемана. Затем, в процессе дальнейшей работы над темой, мастер познакомился с иллюстрациями, в которых фигурирует образ поэта. Но влияния оказались только влияниями, коренным образом переработанными художником не только в отношении формальной стороны произведения, что совершенно естественно при встрече палешанина с работами Гагарина или Крамского, но — и это особенно важно — в смысле самого понимания содержания произведения. У Гагарина «Пушкин и кот ученый» — по сути дела — просто виньетка иллюстративного характера. Смысл картины Крамского — поэт и мир его грез, фантастические абрисы которых возникают в зыбких, колеблющихся очертаниях. Д. Н. Буторин, как уже замечено, дает энциклопедию русской народной сказки, очень четко, последовательно, даже, может быть, несколько излишне педантично развертывая ее образы, как до последней степени известные и понятные художнику. В этом контексте и сам поэт, сидящий у дуба со свитком и гусиным пером, становится как бы одним из героев фольклора!⁵

Д. Н. Буторин, как об этом свидетельствуют приведенные в I главе документальные справки, еще с 1926 г. начал разработку ряда сцен из «Руслана и Людмилы». Такие из них, как «Бой Руслана с Рогдаем», «Бой с го-



«Руслан и Людмила» («У лукоморья...»)
Д. Н. Буторин, 1934 г.



«Руслан и Людмила» («Бой Руслана с Рогдаем»)
В. В. Котухин, 1934 г.

ловой», «Руслан и Черномор», также имели серьезную традицию иллюстрирования, в двух случаях восходящую к виньетке И. Иванова, приложенной к первому изданию поэмы⁶. Данная традиция опять-таки оказала весьма ощущительное воздействие на понимание поэмы Д. Н. Буториным. Ранее возникшие иллюстрации могли даже просто подсказать выбор того или иного мотива. Но прототипы вновь оказывались переработанными до неузнаваемости, и опять вступала в свои права та деловитость сказочного толкования темы, которая была отмечена в связи с композицией «У лукоморья».

Воспроизведенная работа В. В. Котухина 1934 г.— «Бой Руслана с Рогдаем»—близка по композиционному решению к односюжетным произведениям Д. Н. Буторина, в отношении же колорита—типичный образец работы мастера, ее написавшего.

Интересный документ палехской пушкинианы—композиция А. А. Дыдыкина— «Ратмир у стен волшебного замка». Даже эту тему, связанную с фиксацией одного определенного момента, художник, верный палехским традициям, развивает в плане рассказа, правда, находясь под влиянием одной иллюстрации, виденной в «Ниве»:

«... замок на скалах
Зубчаты стены возвышает;
Чернеют башни на углах;
И дева на стене высокой,
Как в море лебедь одинокой,
Идет, зарей освещена;
И девы песнь едва слышна
Долины в тишине глубокой.
Она манит, она поет...».

Правая часть работы А. А. Дыдыкина посвящена интерпретации этих строк. Но уже прозвучали строфы романса девы

«И юный хан уж под стеною;
Его встречают у ворот
Девицы красные толпою...».

Основная часть композиции идет от приведенных сейчас слов. Но если в смысле принципа развития темы А. А. Дыдыкин оказывается типичным палешанином, то в такой же мере он типичный мастер Палеха и в других отношениях. И прежде всего, наряду с другими крупнейшими палехскими живописцами, он выступает, как художник, имеющий свое, совершенно особенное творческое лицо. У него свой колорит, свое толкование человеческой фигуры, свое понимание мотивов архитектурного стаффажа, не похожая ни на кого трактовка деревьев. Чувство широкой декоративности питает индивидуальность этой манеры. Но это не голиковский живописный декоративизм. А. А. Дыдыкин очень любит орнамент. Пышные орнаментальные построения — необходимый элемент художественной выразительности мастера. Вместе с тем это не каллиграфически-изысканная орнаментальная вязь, свойственная многим палешанам. Орнаментальные мотивы А. А. Дыдыкина решены смело и динамично, подчинены единому декоративному замыслу. Крайне своеобразна и самая красочная гамма работ художника. В основном она строится не на чистых, яких цветах. Разбельные розовые и фиолетовые тона сочетаются с разных оттенков коричневыми, с вишнево-красным и белесовато-зеленым. Энергичные припески фиолетовым по черному



«Руслан и Людмила» («Ратмир у стен волшебного замка»)
А. А. Дыдыкин, 1933 г.



«Руслан и Людмила» («На склоне темных берегов...»)
И. М. Баканов, 1933 г.

и желтому, красным по охре чрезвычайно обогащают колорит произведения. «Ратмир у стен волшебного замка» — яркий образчик мастерства А. А. Дыдыкина. Великолепная роскошь, пышность встречают юного хазарского хана, для которого вскоре

«Одежда неги заменит
Железные доспехи браны».

Чувственный характер всего эпизода поэмы, на который откликнулся А. А. Дыдыкин, мастеру удалось запечатлеть в своем произведении. У А. А. Дыдыкина вовсе нет откровенного эротизма. Он гораздо скромнее поэта и прерывает свое повествование как раз в тот момент, когда автор поэмы начинает развертывать сцены, отмеченные значительной «вольностью». Но если художник и не показывает «великолепной русской бани», «по следам Парни» не заглядывает в

«... терем отдаленный,
Где витязь томный, воспаленный
Вкушает одинокий сон...»

— он, все же, с очень большой эмоциональной силой сумел наполнить свое произведение атмосферой той самой «неги», о которой столько раз говорит Пушкин на протяжении эпизода с приездом Ратмира в волшебный замок, воздухом того стилизованного «Востока», который был создан поэтом на почве пародирования «Двенадцати спящих дев» Жуковского.

Наконец, нужно говорить о работах на темы «Руслана и Людмилы» И. М. Баканова. Не следует забывать, что в данном случае речь идет о целой серии композиций. «Свадебный пир Руслана и Людмилы», «С порога хижины

моей», «Пробуждение Людмилы», «Людмила в саду Черномора», «На склоне темных берегов», «Дела давно минувших дней» — вот наименования работ художника из данного цикла, в котором дается очень тонкое раскрытие пушкинских поэтических образов. Речь идет не о простом изобразительном закреплении ситуаций поэмы. Нет, И. М. Баканов подходит к самому существу произведения, улавливает его стиль, проникается его содержанием. В волшебной сказочности поэмы он распознает то, что обусловлено художественной культурой XVIII в., эпохой рококо и позднейшими настроениями периода романтического сентиментализма.

«На склоне темных берегов
Какой-то речки безымянной,
В прохладном сумраке лесов,
Стоял поникшей хаты кров,
Густыми соснами венчанной.

И там, казалось, тишина
С начала мира водарилась.

Рыбак, на весла наклоненный,
Плывет к лесистым берегам,
К порогу хижины смиренной.

Из темной хаты выбегает
Младая дева; стройный стан,
Власы, небрежно распущены,
Улыбка, тихий взор очей,
И грудь, и плечи обнажены,
Всё мило, всё пленяет в ней.

Кого же в рыбаке счастливом
Наш юный витязь узнает?»

Этот ряд мотивов, в целом представляющих одну единую картину, запечатлен И. М. Бакановым в композиции «На склоне темных берегов»⁷. Приходится удивляться тому, как мастер, не имеющий, разумеется, никакого специального историко-литературного образования, вовсе не анализировавший научно природы стиля пушкинской поэмы, незнакомый с произведениями Карамзина, Богдановича и др., подготовившими появление «Руслана и Людмилы», не ставивший перед собой, конечно, проблемы подчеркивания западно-европейских истоков многих характерных особенностей «Руслана и Людмилы», как И. М. Баканов, — только на основании своего дарования и тонкого художественного чутья, только на основании знания материалов фольклорной компоненты поэмы сумел возвыситься до засвидетельствованного работой понимания пушкинского произведения!

Следующей поэмой Пушкина, вошедшей в репертуар палехского искусства, были «Цыганы». В 1928 г. появляется работа на эту тему И. И. Зубкова, в 1929 г. — «Алеко» Д. Н. Буторина, с 1930 г. над образами поэмы работают младший брат Д. Н. Буторина — А. Н. Буторин, П. Л. Парилов, Г. К. Буреев, с 1931 г. — В. В. Жегалов, Е. А. Корованин, П. Д. Баженов, Н. М. Парилов, с 1932 г. — С. Д. Солонин, И. П. Суслов, Д. М. Турин, а затем и другие. Несомненно, очень сильное решение «Цыган» дано П. Д. Баженовым. Его композиция доказывает большую внутреннюю гибкость палешан. Теперь приходилось иметь дело уже не со сказкой, не со сказочно-волшебной поэмой, а с произведением совершенно иного порядка. И совсем другим становится эмоциональное содержание вещи палех-

ского мастера. Созданная П. Д. Баженовым сцена чрезвычайно драматична.

«И всюду страсти роковые...»

—эта предпоследняя строка поэмы оказывается как бы определяющей характер подхода к решению возникшей задачи. Динамично задумана сама композиция, построенная на резких изломах заостренных, наполненных движением форм, жесты напряжены до крайности, чрезвычайно выразительны лица, особенно Алеко, весь облик которого говорит о человеке, находящемся на границе безумия, беспокойно разметалась листва дерева слева.

«Темно; луна зашла в туманы,
Чуть брезжит звезд неверный свет...».

Романтическим флером овеяна и сцена, написанная П. Д. Баженовым. Красные полосы угасающей за шатрами зари — на гладком черном фоне — играют не последнюю роль в создании подчеркнуто-романтического эффекта. Нужно признаться, что заходящая за кайму облаков луна сделана слишком примитивно и мало вяжется с общим характером работы. Это, видимо, почувствовал сам мастер, в более поздних вариантах своей композиции давший совершенно иную, более соответствующую образной ткани произведения трактовку данной детали.

Традиция? Да, она ощущается и в этой работе. Конечно, в особенностях живописной техники прежде всего. Традиционна система построения объемов. Из формальных элементов отчетливей всего говорит о многовековом прошлом трактовка горок — с «слещадками» и «кремешками». Алексей Максимович Горький в повести «В людях» рассказывает об иконописце, мечтавшем написать



«Цыганы»
П. Д. Баженов, 1931 г.



«Бахчисарайский фонтан»
И. М. Баканов, 1931 г.

лермонтовского «Демона»⁸. Бывшие иконописцы, бывшие крестьяне-ремесленники — художники советского Палеха — получили возможность работать над образами мировой классической литературы, оказавшимися одним из существеннейших источников, питающих новое содержание палехского мастерства. Новое содержание отчетливо заявляет о себе в «Алеко» П. Д. Баженова. Новое содержание строит и новую форму — это уже не «Повгород XV века», не «Строгановское письмо», не «Ярославская манера XVII столетия». И отдельные, сохранившиеся элементы старых форм, поставленные на службу новому содержанию, приобрели иной смысл, так же как икона живописно-техническая основа стала средством для решения задач, о которых мог лишь мечтать горьковский иконописец.

С 1930 г. И. М. Баканов начинает работу над «Бахчисарайским фонтаном». Художником написано несколько композиций на мотивы поэмы, создан ряд вариантов этих композиций, значительно отличающихся друг от друга. Один из лучших — принадлежащий гос. Музею палехского искусства и воспроизводимый здесь.

«Встает задумчивый властитель.
Пред ним дверь настежь. Молча, он
Идет в заветную обитель
Еще недавно милых жен.
Беспечно ожидая хана,
Вокруг игривого фонтана
На шелковых коврах оне
Толпою резвою сидели
И с детской радостью глядели,
Как рыба в ясной глубине
На мраморном ходил дне».

Композиция И. М. Баканова вряд ли может считаться собственно иллюстрацией процитированного отрывка поэмы. Она обусловлена, конечно, его фабульной основой. Но значение работы И. М. Баканова шире. Ее основной смысл — воссоздание в живописных образах эмоционального содержания поэмы. Художник как бы следует за поэтом:

«Бродил я там, где, бич народов,
Татарин буйный пировал
И после ужасов набега
В роскошной лени утопал.
Еще поныне дышит нега
В пустых покоях и садах;
Играют воды, рдеют розы,
И вьются виноградны лозы,
И золото блещет на стенах».

Задача И. М. Баканова оказалась близкой (но не тождественной) к той, которая стояла перед А. А. Дыдыкиным в работе «Ратмир у стен волшебного замка». И. М. Баканов дал полноценное решение этой задачи, причем совершенно ясным становится, что «Восток» в произведении И. М. Баканова — именно бакановский, а не дыдыкинский — это во-первых, а, во-вторых, что это «Восток» «Бахчисарайского фонтана», а не «Руслана и Людмилы». О колорите бакановских вещей уже говорилось. Та, о которой речь идет сейчас, также построена на тончайших нюансах оттенков. Это как бы переливы поверхности перламутровой пластинки. Золото орнаментальных украшений архитектуры и костюмов, серебро струй воды фонтана с редким тактом введены в изысканную, в самом хорошем смысле слова, красочную

гамму. Совершенно очевидно, конечно, что мотив весенних женских фигур у водоема навеян «Бахчисарайским фонтаном» К. Брюллова, группа трех, сплетенных в хоровод, юных женщин — аналогичной деталью «Весны» Боттичелли. Но так же, как во многих других, уже отмеченных, случаях, заимствованное растворилось в своем, чрезвычайно цельном и проникновенном, толковании образов пушкинской поэмы.

В том же 1930 г. П. Л. Парилов пишет работу на тему поэмы «Братья-разбойники».

А в 1931 г. И. И. Зубков берется за «Графа Нулина». Позднее это же произведение приковывает к себе надолго внимание одного из наиболее одаренных представителей «второго поколения» палехских мастеров — Д. М. Турина. Историзм Д. М. Турина весьма сомнителен, да художник и неставил перед собой задачу исторической трактовки темы. Поэтому архитектурные мотивы композиции имеют мало общего с обликом зодчества пушкинского времени, немногим отличаются в этом отношении от архитектуры и костюмы. Но мастер очень хорошо почувствовал живой, быстрый темп развития фабулы поэмы, ее остроумие и заражающую веселость. Композиция воспроизведенного варианта 1934 г.⁹ распадается на три части. В центре —

«Пора, пора! рога трубят;
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят...»

и далее, вплоть до —

«Кричит жене: не жди меня!»



«Граф Нулин»
Д. М. Турик, 1934 г.

Слева —

«Наталья Павловна к балкону
Бежит, обрадована звону...

Но вдруг... о радость! косогор,
Коляска на бок...»

Справа —

«Вдруг шум в передней. Входят. Кто же
«Наташа, здравствуй...»

Стремительно развертывается живописный рассказ. Он раскрывается в ярости декоративного колорита, в очень своеобразной динамичности форм, динамичности, подчиненной не широким ритмическим планам, а дробному, круглящемуся потоку движений. Д. М. Турину не было известно признание Пушкина по поводу характера его произведения — «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась...»¹⁰. Но, бесспорно, стиль поэмы художник почувствовал. Правда, образ мужа Натальи Павловны, очень интересно понятый Д. М. Туриным, сделался у него центральным. Недостаточно полно выражена сюжетная

линия поэмы. Сейчас, к пушкинской выставке 1937 г., мастер готовит новый вариант «Нулина», в котором действующие лица должны занять полагающиеся им места, а в композицию войдет все многообразие сюжетных эпизодов поэмы.

Из всего сказанного становится очевидным, что не только волшебно-сказочная, но и романтические поэмы Пушкина (на тему «Кавказского пленника» имеется также ряд работ) нашли среди палешан художников, создавших интереснейшие их интерпретации. Приходится констатировать, что поэмы с конкретно-историческим содержанием еще не имеют должного отражения в искусстве Палеха. Правда, И. И. Зубков, столь часто выступающий в качестве открывателя новых тем, уже с 1930 г. вчитывался в «Полтаву». Его «Мария с Мазепой» — тонкая, поэтичная вещь, иллюстрирующая эпизод последней встречи гетмана с безумной женщиной. Но, разумеется, в связи с данной работой ни в какой мере нельзя говорить о раскрытии всего содержания поэмы. Нет произведений и на тему «Медного всадника». Только сейчас над ним начало работать несколько художников.

Чем же объяснить это положение вещей? Дело заключается в том, что палешане не были подготовлены для создания произведений такого рода — им просто не хватало необходимых для этого знаний. А поскольку не было исторических, в самом широком смысле этого слова, включающем всестороннее представление об определенных явлениях прошлого, знаний, поскольку художники Палеха до известного времени просто не решались работать над соответствующим кругом тем. Разумеется,



«Полтава»
И. П. Зубков, 1930 г.

это не может быть поставлено в вину палешанам: здесь налицо результат условий, в которых жили и воспитывались бывшие иконописцы. Наоборот, следует подчеркнуть, что многие из мастеров еще в дореволюционное время всеми возможными для них способами пытались

исправить дефекты своего примитивного образования, но чтение исторической литературы, знакомство с историческими памятниками, конечно, не были связаны с какой-либо систематичностью, и на базе накопленных таким образом сведений не могли сложиться предпосылки для углубленного понимания фактов исторической действительности. Практический опыт обусловил в некоторых случаях исключение в отношении раздела истории, связанного с допетровской Россией.

Смысль развития искусства советского Палеха прежде всего заключается в идеином росте людей, создающих это искусство. Одним из проявлений роста все время являлось расширение круга авторов, с произведениями которых творчески соприкасались палешане. Интерес к классической литературе, желание глубже воспринять ее памятники естественно не могли не вызвать стремления узнать как ту историческую реальность, которая породила произведения великих писателей, так и ту, которая в них отражалась. Так общий идеиный рост должен был предопределить пути и для накопления исторических знаний и для сложения исторического мировоззрения.

Вот почему мастера Палеха, еще не имея значительных произведений на темы «Полтавы» или «Медного всадника», в течение последних лет все чаще и чаще обращаются к темам, которые требуют подхода к себе, как к темам конкретно-историческим.

«Анджело» и «Галуб» не нашли отражений в палехском искусстве. Что касается «Домика в Коломне», то композицию на эту тему к выставке 1937 г. готовит очень даровитый представитель «второго поколения» —

В. М. Салабанов, пришедший к «Домику в Коломне» через серию работ над гоголевскими произведениями¹¹.

Чтобы закончить обзор палехской пушкинианы в разделе поэм, необходимо отметить еще «Гавриилиаду», написанную П. Д. Баженовым в 1933 г., а также цикл работ на эту тему, исполненный в 1935—1936 гг. И. В. Колесовым, хотя и не являющимся членом палехского коллектива, но палешанином по происхождению, по художественному воспитанию, и, кроме того, связанным творчески с «Товариществом художников Палеха».

Наконец, в этой же главе удобней всего коснуться и вопроса о «Евгении Онегине» у палешан.

Внимание читателя обращалось на тот факт, что уже в 1927 г. появляется работа А. А. Дыдыкина — «Сон Татьяны». Через некоторый промежуток времени за этим мотивом, связанным с фантастикой народных сказок, следуют другие. В 1930 г. ряд их начинает И. И. Зубков композицией «Онегин и Татьяна». Разговор в саду Татьяны с Евгением писался затем по-разному очень многими художниками. Не раз мотивом для композиции оказывалось «Письмо Татьяны». Многократно изображались последние встречи Онегина с Татьяной и некоторые другие сюжетные звенья романа, до дуэли Онегина с Ленским включительно. Среди всего этого большого количества произведений имеется много совсем неплохих, исполненных с настоящим художественным тактом. Но основное, что объединяет данную группу работ, — внешне-иллюстративный их характер: в них нет того синтетического понимания темы, которое является типичнейшей чертой лучших палехских вещей, написанных на основе

литературных произведений. Исключением из скаданного не является и воспроизведенная композиция С. Д. Солонина, объединяющая три мотива, предшествующие встрече Татьяны с Евгением: приезд Ленского, сцена за чайным столом, когда

«Татьяна пред окном столла,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель О да Е»

Наконец,

«... и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит...»

Работа С. Д. Солонина не только проникнута большим изяществом, но написана и с подкупющей теплотой. Однако она явно слишком пастворальна.

Создать большую полноценную живописную композицию на темы «Евгения Онегина» сможет только художник, у которого понимание стиля пушкинского произведения и любовь к нему будут сочетаться с глубокой психологической трактовкой образов, с тонким знанием рюхи, гениально запечатленной поэтом в его романе, только художник, который вместе с тем будет видеть, понимать и чувствовать людей и время «Евгения Онегина», как наш современник.

Пути развития палехского искусства за последние годы ведут к созданию возможностей для решения самой сложной, самой трудной задачи в области работы живописца

над пушкинским наследием — возможностей для написания композиций на темы «Евгения Онегина», достойных этого произведения. Но без упорного труда, без предельной строгости к себе, без многих и многих предварительных исканий и опытов решить эту задачу, конечно, не удастся.



«Евгений Онегин»
С. А. Солонин, 1934 г.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
МАЛЫЕ СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ

«Воевода»
А. И. Ватагин



Очень большая работа проделана была палевинами в области лирики, в области малых стихотворных жанров Пушкина.

В силу тех же причин, какие предопределили появление в качестве первой пушкинской поэмы у палевин — «Руслана и Людмилы», первой из произведений этого круга явилась «Песнь о вещем Олеге». Уже в 1925 г. И. П. Вакуров и Д. Н. Буторин дают композиции на ее

темы, а затем над стихотворением работают: П. Д. Баженов (с 1928 г.), Г. К. Буреев (с 1930 г.), И. И. Зубков (с 1931 г.), А. И. Ватагин (с 1932 г.), позднее Н. М. Парилов, Т. П. Лятов, А. В. Хохлов и др.

К сожалению, во многих из этих произведений слишком ощущительно воздействие на сложение композиционного замысла известных иллюстраций В. М. Васнецова¹: многолетний авторитет этого художника сказался тут особенно отчетливо.

За «Песнью о вещем Олеге» следует «Воевода». С 1926 г. над этой темой неустанно работал А. И. Ватагин, написавший целый цикл композиционных вариантов. Один из лучших принадлежит Музею при Научно-исследовательском институте художественно-кустарной промышленности. Изображение выполнено на шкатулке из папье-маше, типа пенала. Формат поверхности, украшенной живописью, подсказал фризообразное развитие композиции.

«Поздно ночью из похода
Воротился Воевода.
Он слугам велит молчать;
В спальню кинулся к постеле;
Дернул полог... В самом деле!
Никого — пуста кровать».

Так начинает стихотворение Пушкин, так начинает свой рассказ и Ватагин. Несколько правее этой сцены — отклик на следующие строки:

«Вышел вон, замок задвинул;
«Гей, ты», кликнула, «чортов кус!..»

Дальше действие развивается справа — к центру:

«Пан и хлопец под забором,
Тихим крадутся дозором,
Входят в сад...»

Основной лирический мотив развертывается в центре композиции:

«... и сквозь ветвей,
На скамейке у фонтана,
В белом платье, видят, панна
И мужчина перед ней».

Создавая группу двух молодых людей, художник от偏离лся от эмоционального содержания их беседы; пан и хлопец тоже не только «крадутся дозором», одновременно они являются исполнителями ролей, которые предусмотрены заключительными строфами стихотворения. Всеми способами подчеркнута центральная сцена, именно как основной мотив; лирический характер его утверждается особенно трактовкой деревьев, группа которых противопоставлена более скучным очертаниям правой и левой частей композиции. Палехские принципы раскрытия в композиции содержания литературного произведения в этой работе А. И. Ватагина реализованы с исключительной последовательностью.

«Ведомость на готовые изделия» за октябрь 1928 г. впервые упоминает о «Бесах» И. И. Голикова, а потом тема пушкинских «Бесов» становится неразрывно связанный с его именем. Он пишет их на больших шкатулках разных размеров, на пластинках из папье-маше, на брошах, пудреницах, фарфоровых тарелках, деревянном портсигаре, на миниатюрнейшей бисернице из папье-маше, крышка которой дает для живописной композиции площадь размером 4 × 3 см. Голиковские «Бесы» родились

из голиковских «Троек». Мотив «Тройки», известный в двух типах — «Тройки зимней» и «Тройки летней», — традиционен в дореволюционной русской живописи по папье-маше. Наряду с «Чаепитием» он был основным для продукции Лукутинской мастерской, а потом — Федоскинской артели². Когда Палех начал работать по расписи папье-маше, он получил от федоскинцев, наряду с секретом изготовления полуфабриката, и мотив «Тройки». Весь свой темперамент вложил в него И. И. Голиков, создавший громадное количество, буквально переполненных движением, вариаций темы. Стилистически лукутинский мотив был, разумеется, переработан до неузнаваемости. «Бесы» захватили художника, как тема, в которой не только можно было развернуть все свои динамические возможности, но и чрезвычайно обогатить, осложнить тот клубок движений, который показывал И. И. Голиков, создавая очередную вариацию «Зимней тройки». Пелены метели, вихри пурги ожились странными существами, будто порожденными снеговыми потоками и как бы управляющими направлением их движений:

«Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!»

В том же 1928 г. А. А. Дыдыкин пишет «Русалку» (1819 г. — «Над озером, в глухих лубровах»), а в 1929 г. П. Д. Баженов обрабатывает еще более раннее (1814 г.) пушкинское стихотворение — «Романс» («Под вечер осени ненастной...»). Этот «Романс», как известно, «приобретал с каждым годом все большую и большую популяр-

ность и наконец стал поистине всенародным достоянием во всех родах искусства»³. Без всякого сомнения, палешанам «Романс» был хорошо известен в качестве народной песни еще задолго до того, как они узнали его на правах пушкинского произведения. Этим объясняется и то, что данная тема становится одною из излюбленных палехскими художниками. Любопытно, что в их обработке «Романса» можно проследить известную связь с той трактовкой его, которая имела место в целой серии полулуночных и лубочных листов, начавших появляться с 30-х годов XIX в.⁴ Воспроизведенная работа А. В. Чикуриной очень наглядно иллюстрирует высказанную сейчас мысль.

В 1929 г. появляются «Будрыс и его сыновья» Д. Н. Буторина. Подход ко всем сейчас отмеченным произведениям Пушкина, обусловленный или характером самих стихотворений («Песнь о вещем Олеге», «Воевода», «Будрыс и его сыновья») или их последующей судьбой («Романс», в меньшей степени — «Русалка», также нашедшая отражение в лубочных картинах), связан был с отношением к ним, как к литературным произведениям, непосредственно соприкасающимся с природою образов народной песни, фольклора. Вкратце намеченный генезис интерпретации «Бесов» позволяет говорить и о ней, как пребывающей в том же творческом круге.

Но затем начинается расширение круга лирических стихотворений, дающих темы и образы палешанам.

1930 г. отмечен появлением двух композиций на тему «Бури». Это очень небольшое стихотворение Пушкина принадлежит к числу тончайших его лирических вещей. Повествовательному началу в данном произведении отве-

дена очень незначительная роль, что предопределяет линию наибольшего сопротивления для иллюстратора, ставящего перед собою задачу действительно выразить содержание поэтического текста. Существо образа данного стихотворения таково, что, казалось бы, раскрытие его лежит вне диапазона возможностей палехских живописцев. Поэтому приходится особенно подчеркнуть бесспорную и очень большую удачу художников, работавших над «Бурей».

Композиция мастера «второго поколения» А. С. Баранова воспроизводится по варианту ее 1934 г. Вряд ли необходимо особенно обращать внимание на превосходную организацию изобразительного материала, великолепно связывающую живописную сцену с овальной формой шкатулки, — это сразу и совершенно очевидно. Но важно отметить, что выбор овального формата поверхности для развития данной темы сам по себе является бесспорно творческим актом: он обусловлен ощущением конструкции развития темы стихотворения. Точно так же и черный фон — не просто данность, он осмыслен в плане содержания стихотворения:

«Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда, бушуя в бурной мгле,
Играло море с берегами,
Когда луч молний озарил
Ее всесасно блеском алым,
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?
Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури».



Копия с работы И. И. Голикова «Бесы»
А. С. Баранов, 1930 г.



«Под вечер осени ненастной...»
А. В. Чикурин, 1933 г.



И. В. Маркичев

Читая и перечитывая стихотворение, вновь и вновь глядываясь в композицию А. С. Баранова, нельзя не убедиться, насколько тонко и чутко сумел запечатлеть художник образную ткань пушкинского произведения.

Еще интересней «Буря» И. В. Маркичева. В вещи А. С. Баранова очень ощутительна декоративность живописного решения и в композиции и в колорите. Декоративность сама по себе, особенно в данном случае, когда живопись украшает определенный предмет, недостатком

считаться не может. Но существо, характер, эмоциональное звучание «Бури» противоречат такому к ней подходу. И. В. Маркичев решает тему в плане сосредоточенного лиризма, после чего композиция А. С. Баранова начинает казаться несколько поверхностной. Характерно, что у И. В. Маркичева отсутствует деревцо в левой части сцены, которое в барабановской веди явно существовало только, как принято говорить, для заполнения пространства; нет у него орнаментальной раздробленности морских волн, измельченности и перегруженности мотива горы, скалы. Но основное различие утверждается трактовкой фигуры девы. Тут И. В. Маркичев создает такой прекрасный, исполненный внутреннего благородства образ, что рядом с его пластическим изяществом барабановская фигура представляется несколько манерной, даже просто недостаточно убедительно нарисованной; возникает возражение и против характеристики ее лица. Любопытно, что и И. В. Маркичев особенно удачные варианты композиции выполнил не на прямоугольных поверхностях,— только у него использован не овал, а круг. Подготовительный рисунок художника для композиции⁵ важен с той точки зрения, что он показывает, как отчетливо, в каких простых и значительных очертаниях мыслилась мастеру концепция его произведения.

В 1930 г. А. С. Баранов создает композицию на тему стихотворения «К морю». Не весь текст полностью был обработан художником, а лишь первые четыре строфы и три стиха пятой, кончая словами: «...скользит отважно средь зыбей...». Так же подошел к теме и Т. П. Лятов (1934 г.). Следует обратить внимание на то, что художник



«Буря»
А. С. Баранов, 1934 г.



«К морю»
Т. П. Латов, 1934 г.

здесь, вслед за поэтом, ведущим изложение от собственного лица, придает фигуре мужчины, стоящего на берегу моря, черты Пушкина. Как помнит читатель, аналогичный прием был уже применен Д. Н. Буториным в композиции «У лукоморья дуб зеленый». Так складывается особая традиция в палехских иллюстрациях к произведениям поэта.

Как звено данной традиции приходится рассматривать и работу А. С. Баранова на тему стихотворения «Кавказ».

«Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины...»

Действительно, в человеке, стоящем на вершине горы, зритель узнает Пушкина. Правда, нельзя признать удачной трактовку лица поэта. Кроме того, фигура его кажется неопрорционально большой. Но если прав здесь тот, кто поставит в вину художнику недостаточно продуманное изображение лица, то по поводу второй отмеченной черты не следует торопиться с высказыванием отрицательного суждения. Дело в том, что тут, с одной стороны, художник оказывается носителем древнейшей и глубочайшей по своему смыслу традиции, а с другой — мастером, сумевшим традиционную систему очень ново и оригинально заставить служить раскрытию содержания пушкинского текста. В палехском искусстве часто можно встретиться со случаями, когда главные действующие лица сцены сделаны в подчеркивающих их значение относительно более крупных масштабах, чем остальные. Обычно эти более крупные фигуры помещаются в центре. К краям композиции размеры изображаемых людей становятся

мельче, несмотря на то, что они порою оказываются на плане, более близком к зрителю. Получается особое развитие перспективы, противоречащее обычным о ней современным представлениям. Данное понимание перспективы не может считаться особенностью, свойственной только палехской живописи, а известно уже в древнерусских памятниках, а до них — в искусстве византийском. Искусствоведческая наука определила смысл такого построения перспективных рядов: сокращение форм здесь идет не в порядке их удаления от зрителя, а как бы с точки зрения основных персонажей композиции⁶. Этот-то принцип применил А. С. Баранов в своей работе, применил не потому, что решил продемонстрировать свое знание его, а в силу совершенно другой причины — логика развития образов пушкинского произведения подсказала художнику необходимость обратиться к данному принципу, сохранившемуся в качестве наследия столетий в живой, творческой практике палехского мастерства. Смысловой остов стихотворения таков: поэт находится на горной вершине, рядом с ним орел; поэт смотрит вниз, и перед ним раскрываются в удалении (сверху вниз) снега, зарождение потоков и обвалов, тучи, пересекаемые водопадами, «нагие утесов громады», полоса высокогорной растительности, зона рощ, оживленных животными и птицами, горные аулы, пастбища со стадами, наконец, долины с протекающими по ним реками. Художник поставил себе целью в живописной композиции воспроизвести полностью приведенную сюжетную канву стихотворения. Он учел, что при развитии изобразительного материала, берущем в качестве исходного мотива предгорье, исчезает не только

порядок развития, устанавливаемый текстом, но и возможность дать образ поэта — ведь на снежной вершине горы фигуру просто не будет видно. Поэтому он сочел необходимым отправляться от фигуры поэта, не прерывая против пушкинского текста также подчеркиванием ее уже самыми размерами, — и в стихотворении образ лирического рассказчика является доминирующим.

В 1936 г. очень порадовал своей работой на ту же тему молодой мастер И. А. Дорофеев. В композиционном отношении его «Кавказ» чрезвычайно близок к барабановскому. Но в замечательном колорите, в частности в красочном решении мотива снежных вершин гор, И. А. Дорофеев проявил такую самостоятельность, которая заставляет говорить о значительных возможностях художника, которые он, безусловно, сумеет по-настоящему реализовать, если и дальше станет вдумчиво и со средоточенно работать.

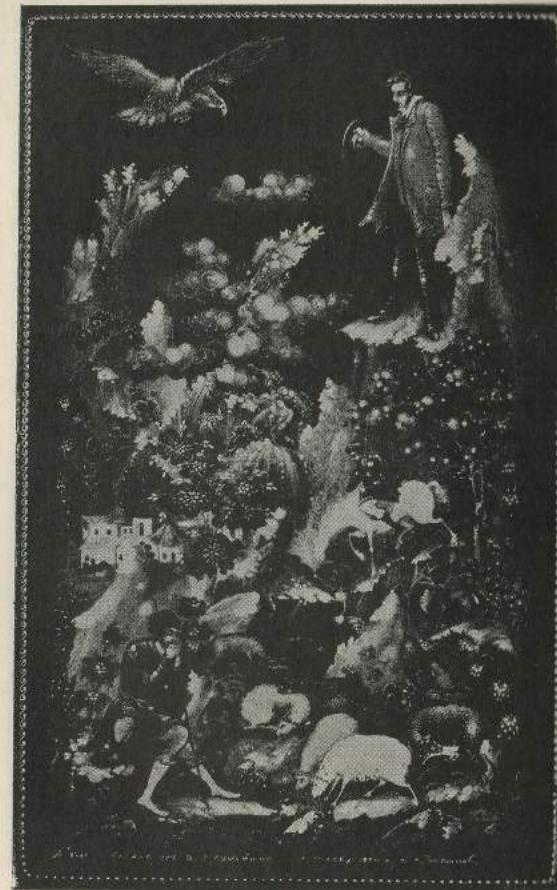
Одновременно продолжалась работа над созданием произведений по целому ряду стихотворений, тесно связанных с фольклором: «Казак», «Жених», «Марко Якубович», «Яныш Королевич», «Сестра и братья».

Специально хочется выделить другую группу палехских композиций, возникшую на основе пушкинских произведений, использующих античный материал.

«Блаженство», типичный образец «лицейской» лирики Пушкина, — стихотворение, в которое античность входит, преломленная через стиль французской анакреонической поэзии. «Блаженство» Н. А. Коровайкова (1936 г.) принадлежит к числу характерных для этого живописца работ. В нем как бы отражен некий средний уровень палехского

мастерства. Тем существеннее, что и здесь налицо бесспорно творческое восприятие текста — атмосфера мифологической пасторальности наполняет «ортодоксально-палехское» изображение. Н. А. Коровайков принадлежит к числу уже немолодых мастеров, однако вступивших в коллектив через ряд лет после его организации, когда основы художественной манеры советского Палеха определились. Не обладая особо яркой индивидуальностью, он вместе с тем является хорошим и типичным представителем современного палехского искусства.

П. Л. Парилов тоже вступил в Артель довольно поздно, но, несмотря на это, скоро выдвинулся в число лучших палехских мастеров с очень своеобразным художественным лицом. П. Л. Париловым на поверхности небольшой шкатулки из папье-маше написана композиция на тему стихотворения «Чистый лоснится пол...» («Подражание древним»). Тут у Пушкина — античность, понятая совершенно иначе, чем в «лицейских» стихотворениях, понятая и почувствованная очень глубоко. Данное стихотворение — замечательный документ эстетики русского классицизма первой половины XIX в. Как же интерпретировал его палехский художник? Среди вариантов русского стенописного дела XIX в., связанного с украшением стен церковных помещений, были и такие, которые шли от живописных принципов русского академизма. П. Л. Парилов принадлежал к числу мастеров, практически соприкоснувшихся в дореволюционное время с работой в указанном направлении. Это обстоятельство было одною из причин, предопределивших интерес художника к античной тематике. В процессе работы над «Одиссеей» Гомера, «Еги-



«Кавказ»
А. С. Баранов, 1934 г.



«Блаженство»
Н. А. Коровайков, 1936 г.

петскими ночами» Пушкина и некоторыми другими темами перед художником встал вопрос об отклике на различные конкретные явления античной истории и культуры, о преодолении тех «античных» штампов, которые культивировались в ремесленных рецидивах позднего русского академизма. «Чистый лоснится пол...» П. Л. Парилова — серьезный шаг по этому пути. Художник внимательно следует за текстом, он мобилизует известный и доступный ему археологический материал, он вспоминает виденные им энкаустические фаюмские портреты и репродукции помпейских фресок, он — что самое главное — проникается эмоциями пушкинского стихотворения. И в результате создается очень интересное произведение. Композиция построена отчетливо и ясно. Легкий ритм объединяет фигуры, стоящие у стола. Двое слуг, подающих кувшины на подносах, вносят элемент движения в развертывание переднего плана. «Хоры поют...» — музыканты и певцы на последнем плане слева и справа своими статическими группами замыкают композицию и придают ей особую устойчивость. Сугубая лаконичность свойственна архитектурному обрамлению сцены. Развитие планов проведено с большою пластическою убедительностью, подчеркиваемой объемной трактовкой велиома, мотив которого решендержанно и строго. Черный фон не разбит, не раздроблен и входит в художественное целое композиции в качестве существенного элемента, устранившего эффект пространственной дали. Этот ампирный строй композиции, поддерживаемый еще монохромностью красочной гаммы, говорит о такой интерпретации стихотворения Пушкина, которая по самой природе своей классичностиозвучна

уже отмеченному характеру текста, ее породившего. Самое главное заключается в том, что речь здесь идет не о стилизации, в том смысле, который определила практика художников «Мира искусства», а об особой жизни культуры традиции, которая возможна лишь в пластиках народного искусства.

Из этого краткого очерка о работе палехан в области малых стихотворных жанров Пушкина становится ясным, что диапазон творческого внимания художников Палеха и здесь оказывается очень широким. Вместе с тем этот диапазон утверждает не статичность в определенном отношении в лирике поэта — в смысле выбора произведений для иллюстрирования и подхода к ним. Вовсе нет — читатель видит, что перед ним развертывается такая картина художественной жизни, в которой «Воевода» А. И. Ватагина, «Бесы» И. И. Голикова, «Буря» И. В. Маркевича, «Кавказ» А. С. Баранова, «Подражание древним» П. Л. Парилова оказываются компонентами столь различными, что бытие их, в качестве бесспорных элементов единого целого, может свидетельствовать лишь о богатстве динамических возможностей данного явления. Это богатство свидетельствует о том, что палехское искусство и впредь останется живым искусством, утверждающим все новые и новые ценности.



«Подражание древним»
П. Л. Парилов, 1934 г.



«Станционный смотритель»
Ф. А. Каурцев, 1934 г.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПРОЗА



Говоря о работах палешан на пушкинские темы, А. В. Бакушинский указывал, что «...привлекает их не столько художественная проза, сколько образы, облеченные в ритмическую, стихотворную форму. Они соответствуют больше, чем проза, творческому строю современного Палеха... Палех очень мало и неохотно пользуется мотивами художественной прозы»¹.

Для известного периода времени данное утверждение полностью справедливо. Однако процессы идейного роста палехского искусства за последние годы заставляют внести некоторые уточнения и дополнения в приведенное положение. Крайне знаменателен с этой точки зрения интерес палехских художников к целому ряду произведений М. Горького: «Мать», «Зазубрина», «Фома Гордеев», «Макар Чудра», «На дне», «Егор Булычев». Немалое количество композиций возникает на темы «Чапаева» Фурманова, «Железного потока» Серафимовича, «Бронепоезда» Вс. Иванова. Наряду с современными прозаиками и классики дают стимул для создания живописных работ. Так, особое внимание начинает привлекать Гоголь — и не только такими произведениями, как «Майская ночь», «Вий», «Страшная месть», но и связанными с совершенно другим строем образов — «Ревизор», «Мертвые души», «Нос», «Коляска». На фоне приведенных фактов вполне естественным представляется и появление ряда палехских работ, связанных с пушкинской прозой.

Ряд этот открывается в 1930 г. композицией Ф. А. Каурцева на тему «Барышня-крестьянка». Позднее несколько художников пишет одноименные вещи; среди них особенно запоминаются исполненные И. И. Зубковым и Д. М. Турыным. Разрабатывается обычно мотив встречи в роще Алексея с Лизой. Сцена трактуется с сильным привкусом сентиментализма. В частности, образ «спейзанки», иногда подменяющей в Палехе образ подлинной крестьянки, здесь оказывается полностью внутренне-обоснованным.

Дальше идет разработка и других прозаических пушкинских вещей. Бесспорный интерес представляют палех-

ские композиции, связанные с еще одной из «Повестей Белкина» — «Станционным смотрителем», переход к которой от «Барышни-крестьянки» был вполне естественен. Тут опять должны быть названы имена И. И. Зубкова и мастера «второго поколения» Ф. А. Каурцева. Произведения, написанные на тему «Станционного смотрителя», чрезвычайно отличаются от сцен встречи Лизы и Алексея из «Барышни-крестьянки». Воспроизведенная вещь Ф. А. Каурцева (1934 г.) в данном отношении очень типична. Мастер не просто дает комбинацию традиционных палехских форм, объединенную определенным сюжетом. Художник, поставив себе целью создать иллюстрацию к «Станционному смотрителю», отдает должную дань «историзму», воспринимаемому в качестве существеннейшей стороны стоящей перед ним задачи. Он идет по пути изучения материалов, характеризующих начало XIX в. в отношении интерьера, костюмов и, что самое главное, лиц изображаемых персонажей. Вместе с тем это изучение вовсе не приводит к механическому облачению «исконно палехских» фигур в платье, покрой которого восходит к пушкинским временам. Бессспорно, Ф. А. Каурцев творчески, активно воспринимает эпоху, над которой работает, а персонажи, им изображаемые, мыслятся ему в качестве людей действующих и чувствующих. Отсюда сила безусловно реалистической струи, отчетливо звучащей во всей композиции, отсюда убедительность созданного типажа (особенно это относится к фигуре доктора и гусара). Но отмеченные сейчас черты вовсе не зачеркивают палехского характера вещи. «Станционный смотритель» Ф. А. Каурцева — прекрасное доказательство того положения, что художест-

венная традиция Палеха не является чем-то неподвижным, раз навсегда предопределившим природу произведений, из нее вырастающих. Разбираемая работа еще раз показывает, что традиция эта ни в какой мере не противоречит подлиннымисканиям в том случае, если от нее идет художник, серьезно и сосредоточенно работающий, творчески понимающий смысл традиции, а не механически повторяющий накопленные ею формальные мотивы.

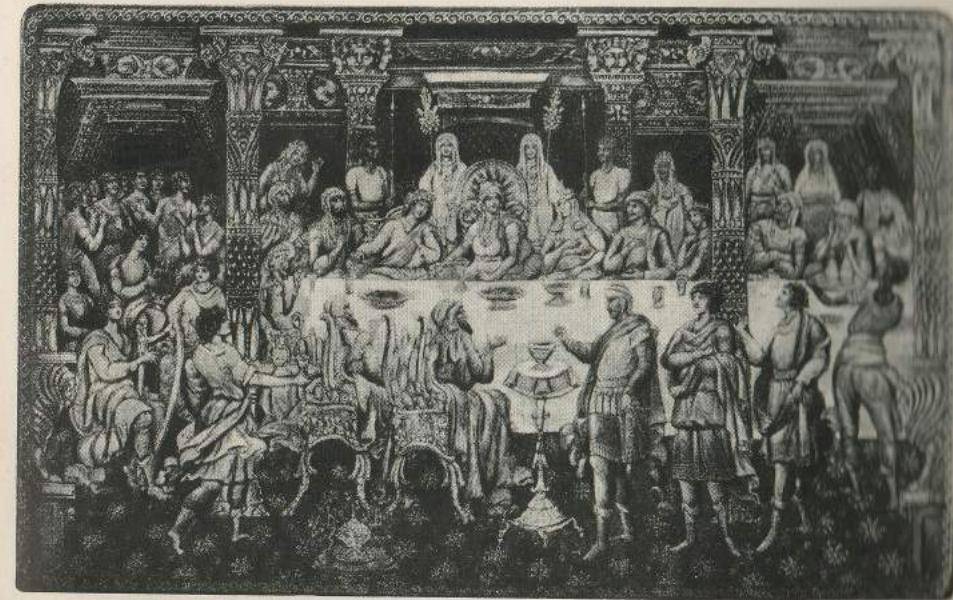
Работа над пушкинской прозой по существу только начинается в Палехе. Над «Повестями Белкина» сейчас трудятся Ф. А. Каурцев, А. С. Баранов и А. Н. Буторин, над «Дубровским» — С. Д. Солонин и Л. И. Белоусов, над «Капитанской дочкой» — Н. А. Правдин, А. И. Ватагин, А. В. Чикурин, над «Пиковой дамой» — Н. М. Парилов, над «Путешествием в Арзрум» — И. А. Дорофеев.

Следует особо подчеркнуть принципиальное значение этих работ, вовсе не сводящееся к количественному только росту палехской пушкинианы. Чрезвычайно интересно следить за все новыми и новыми переработками художниками предварительных эскизов, за репликами законченных композиций на небольших предметах, репликами, подготовляющими создание более значительных произведений². Становится совершенно ясным, как остро чувствуют палехские мастера необходимость конкретно-исторических характеристик событий и лиц, ими изображаемых. И вместе с тем также отчетливо вырисовывается желание не ограничиваться ретроспективной бутафорией и костюмами, а дать произведения, подлинно волнующие современного зрителя, произведения, в которых пушкинские образы оказываются преломленными творческой призмой свое-

образнейших мастеров советского искусства — палехан. Нужно думать, что эта работа над прозой Пушкина сыграет значительную роль в сложении новых возможностей палехского искусства.

В главе о прозе приходится остановиться на одной работе 1933 г. П. Л. Парилова, которая, по сути дела, конечно, связана с пушкинской поэзией, поскольку вызвана к жизни как раз стихотворной частью «Египетских ночей». Но вместе с тем рассмотрение произведения П. Л. Парилова именно здесь уместно потому, что оно лежит в плане поисков решения проблемы, о которой сейчас шла речь. Несомненна близость данной композиции мастера к его же работе — «Чистый лоснится пол...». В обеих этих вещах сразу чувствуется рука одного и того же художника. Очевидно также, что в работе над обоими произведениями П. Л. Парилов использовал аналогичный материал для характеристики эпохи, к которой относится изображаемое событие. С тем большей настойчивостью нужно подчеркнуть стремление мастера индивидуализировать каждое произведение. Для этого, конечно, достаточное основание давали сами пушкинские вещи. Их различная образная ткань, своеобразие эмоционального звучания каждого из них руководили художником. И вот возникают конструктивная строгость, пластическая четкость и очень большая простота, при помощи которыхдается античная Греция в композиции «Чистый лоснится пол...», возникает великолепие роскоши, перевеска орнаментальными мотивами, декоративный ритм, призванные показать эллинистическо-римскую Александрию «Египетских ночей». П. Л. Парилов воспринимает сне-

цифику каждого из двух упомянутых пушкинских произведений не абстрактно, а в неразрывной связи с конкретно-исторической характеристикой изображаемого действия. Слов нет, обе работы дают повод для разного рода археологических придирок. Но дело, конечно, не в этом — такие придишки могут быть сделаны и по отношению к работам художников, расположавших гораздо большими возможностями для исторически-точного оформления своих композиций. Дело в том, что задача исторической характеристики художником была поставлена, для решения этой задачи им были проработаны доступные материалы, эти материалы оказались воспринятыми творчески, и мастер создал вещи, убедительно обнаружившие столь тонкое историческое чутье, какое не всегда бывает и у таких художников, у которых его гораздо естественнее было бы встретить, чем у скромного палехского мастера.



«Египетские ночи»
Н. Л. Парилов, 1933 г.



«Русалка»
Н. Н. Зубков, 1932 г.

ГЛАВА ШЕСТАЯ
ТЕАТР



Вполне естественно, что первым драматическим произведением Пушкина, увлекшим палешан, явилась «Русалка». Ее связь с материалом народной словесности, с эпосом, обрядовыми песнями достаточно известна. То обстоятельство, что замечательные поэтические образы «Русалки», ее язык могли возникнуть лишь на основе глубочайшего знания и понимания народной поэзии, — признано

всеми. Именно в силу этих свойств данного пушкинского произведения оно и оказалось в круге внимания палехских художников раньше других драматических вещей поэта.

Уже в 1927 г., в ведомости за февраль, упоминается «Сцена из Русалки (Пушкина)» Д. Н. Буторина. А несколько позднее на темы «Русалки» пишут многие палехские художники. Чаще всего разрабатывается сюжет последнего свидания дочери мельника с князем, наряду с ним — встреча князя с мельником и с русалочкой, выходящей из вод Днепра на берег. Превосходным образом трактовки палешанами «Русалки» является воспроизведенная композиция И. И. Зубкова. Бесспорным ее недостатком оказывается малоудачная характеристика фигур, особенно дочери мельника. Плохо найденные образы человеческих фигур явно не гармонируют с тонко намеченным ритмом их движений. Но указанный недостаток отступает на второй план по сравнению с тем прекрасным, что есть в этой композиции. Ее основное достоинство — в пейзаже. Заходящее солнце золотит верхушки осенних деревьев. Столько настоящего поэтического чувства вложено в изображение И. И. Зубковым природы, и толкование природы оказывается так глубоко связанным с эмоциональным содержанием изображаемой сцены, по-настоящему выражающим содержание, что живописная миниатюра на крышке маленькой коробочки из папье-маше превращается в подлинно большое произведение искусства. Лиризм этой сцены замечателен. Но вместе с тем это лиризм совершенно иного порядка, чем тот, о котором говорилось в связи с работами И. В. Маркичева. В лиричности И. И. Зубкова гораздо более ощущается теплота непосредственного восприятия дей-

ствительности, но в ней нет той напряженной чистоты лиризма, которая пленяет в композиции «Три чуда» и во многих других вещах художника, ее написавшего.

Любопытно отметить, что сцены из «Русалки», лирическое толкование которых было невозможно: встреча князя с мельником, момент, когда дочь мельника бросается в Днепр, — получались у палехских мастеров слабее.

Значение работы над театром Пушкина связано с проблемой драматизации образов палехского искусства. Школьой в этом отношении явился, конечно, «Борис Годунов». Уже с 1931 г. начинаются попытки его живописной разработки. Характерно, что первым мотивом, привлекшим палешан, была сцена у фонтана. В 1931/32 г. ее начали писать А. Н. Буторин и И. И. Зубков. В вещах последнего особенно ясно ощущалась лирическая трактовка данной темы. В 1932 г. А. Г. Баканов написал «Сцену в корчме». А затем и другие сюжетные мотивы «Бориса Годунова» появляются в палехском искусстве.

Характерным образом работы над темою «Бориса Годунова» является композиция (1933 г.) А. Г. Баканова, совсем молодого мастера, воспроизведенная Е. Ф. Вихревым в книге «Палешане»¹. В центре дана сцена у фонтана, слева — сцена в корчме (здесь правильнее сказать — у корчмы), справа разработан мотив у литовской границы. Обращает на себя внимание случайность выбора сюжетных звеньев, совокупность которых, конечно, не исчерпывает содержания «Комедии о настоящей беде московскому государству». Трактовка каждого мотива, взятого в отдельности, также далека от выражения драматического богатства пушкинского произведения. Это не мешает

работе А. Г. Баканова иметь определенные колористические, декоративные достоинства. В таком же плане целым рядом художников, как уже указывалось, создано немало композиций. В некоторых из них налицо элементы драматизации, однако не изменяющие по существу того общего художественного характера, который присущ упомянутому произведению А. Г. Баканова.

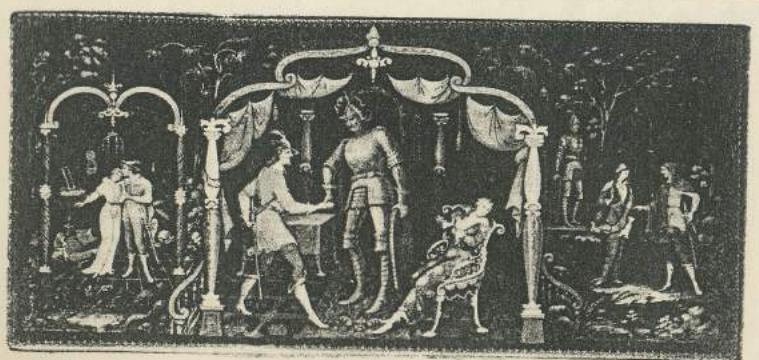
Но наряду с работами этого типа в Палехе имеются и иные. Прежде всего это ларец из папье-маше, крышка которого и боковые стенки расписаны в 1932 г. И. И. Голиковым. Ларец был им исполнен по заказу Большого театра в качестве подарка дирижеру Коутсу. Под впечатлением оперного спектакля, виденного в Большом театре, художник написал здесь десять сцен на темы «Бориса Годунова»². В этом чрезвычайно интересном произведении мастер отходит от многих, ставших уже устойчивыми в палехском искусстве, принципов. Желание сделать сцены особенно экспрессивными привело к отрицанию столь характерной для Палеха архитектонической отчетливости и завершенности композиции. Свойственной Палеху связи между отдельными сценами также нет: каждое изображение носит как бы самостоятельный характер. И вместе с тем композиции не отделены четко одна от другой. В результате этого самая проблема взаимоотношений между живописью и украшаемым ею предметом решается непривычным для Палеха образом.

Но, пожалуй, еще более значительным откликом на пушкинского «Бориса Годунова» является незаконченная И. И. Голиковым работа, выполненная на пластинке из папье-маше. Мастер ограничился тем, что белилами нанес

рисунок на черную поверхность пластиинки и раскрыл золотом одежду царя. Следует кстати отметить, что И. И. Голиков исключительно редко делает подготовительные наброски и зарисовки на бумаге, сразу приступая к созданию белильного подмалевка, в процессе работы над которым осмысливается и уточняется композиционный абрис вещи. В атмосферу такого подхода к порядку написания живописного произведения вводят пластиинка, о которой идет речь. На фоне Покровского собора представлен выход Бориса. С поражающим своею силой динанизмом показана толпа народа, намеченная виртуозными мазками кисти. Контрастом к этому кипению народных масс является торжественный ритм движения группы бояр, величаво выступающих в своих высоких шапках по направлению к царю. Очень ясно и сильно проведено противопоставление царя и бояр народу. Экспрессия, вложенная в противопоставление, делает его драматическим.

Но драматичность концепции здесь не связана еще с драматизацией образа, взятого в отдельности. Лучшие художники Палеха превосходно чувствуют, что задача, стоящая сейчас перед ними, — найти пути к индивидуальной характеристике каждого изображаемого человека. В направлении психологизации образа работает в последнее время и И. И. Голиков, если судить по его недавней, уже упоминавшейся, серии картин на тему партизанского движения (1935—1936 гг.)³.

Материал пушкинского «Бориса Годунова», естественно, заключает в себе богатейшие предпосылки для движения в указанном направлении. В 1935 г. Д. Н. Буторин написал встречу Бориса с юродивым. Это произведение



«Каменный гость»
С. Д. Солонин, 1936 г.

должно быть признано существеннейшим этапом в творческом развитии не только Д. И. Буторина, но и всего коллектива палехан. Названная композиция не может не захватить зрителя, причем сила ее воздействия неразрывно связана с драматическим раскрытием психологического содержания изображаемых персонажей. Так отчетливо намечаются перспективы дальнейшего поступательного движения искусства советского Палеха. Принципы реалистического восприятия действительности обогащают творческие возможности палехского мастерства и трансформируют его традицию, вовсе не зачеркивая ее богатейшие профессиональные качества, а устанавливая основы критического их использования.

Несколько слов нужно еще сказать о произведениях на темы «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря». В 1935—1936 гг. над первыми работает С. Д. Солонин,

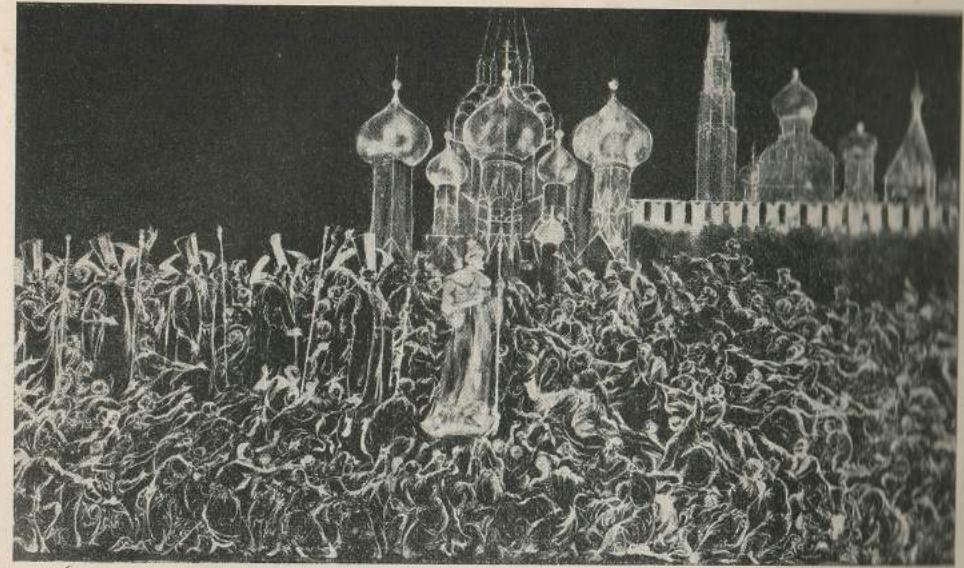


«Скупой рыцарь»
М. И. Сперанский, 1936 г.

над вторыми — М. И. Сперанский⁴. Вещи обоих художников, несомненно, интересны. Обусловленная принципом поэтического воспроизведения, трехчастная композиция свойственна и той и другой. Написанию работ предшествовала серьезная подготовка, выразившаяся во внимательном изучении текста, в ознакомлении с материалами, характеризующими облик эпохи, к которым может быть отнесено действие данных драматических произведений. С. Д. Солонин удачно завершил оформление своей шкатулки, подойдя к орнаментальной полосе, идущей по стенкам коробки, не только как к мотиву убранства предмета, но и как

к возможности эмоционального сопровождения живописной композиции: орнаментальную полосу он создал, используя геральдические мотивы и некоторые атрибуты, тематически связанные с образным составом группы живописных сцен на крышке шкатулки.

Попытки индивидуализировать, драматизировать действующие лица сцены еще не увенчались здесь должным успехом. Но важно то, что палехские художники ставят перед собой новые цели и в направлении к решению этих задач идут. То обстоятельство, что принципиальный смысл вновь обретаемых целей лежит целиком в плане содержания идейных стремлений советского искусства в целом—это обстоятельство не может не быть порукой жизненной значительности и будущего палехского искусства.



«Борис Годунов»
И. И. Голиков



Пушкин
И. К. Мызников, 1935 г.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
**ОБРАЗ ПУШКИНА В ТВОРЧЕСТВЕ
ХУДОЖНИКОВ ПАЛЕХА**



Многолетняя, упорная работа палешан над произведениями Пушкина не могла не поставить перед ними задачи воссоздания образа самого поэта.

Возникают попытки написать его портрет. Первый опыт в этом направлении был сделан в 1929 г. И. М. Зиновьевым, представившим на заседание оценочной комиссии, просматривавшей работы, вышедшие за сентябрь, шкатулку размером 11 × 8 см, на крышке которой

было исполнено портретное изображение поэта. Позднее Палех дает немалое количество произведений такого рода. Над созданием их работали И. Г. Серебряков, И. К. Мызников, И. Ф. Паликин, Н. Д. Вакуров. Как известно, в дореволюционном палехском производстве процесс написания иконы или стенного изображения был разъят на ряд этапов, каждый из которых выполнялся определенным мастером. Собственно живописная работа была поделена между мастерами двух категорий: «личниками», писавшими лица, руки, ноги, обнаженные части тела, и «деличниками», на долю которых выпадало исполнение платья фигур, архитектурных и пейзажных мотивов. И. Г. Серебряков, И. К. Мызников, И. Ф. Паликин, Н. Д. Вакуров — все это художники, в прошлом числившиеся «личниками». Портреты, сделанные ими, отличаются большою тонкостью в отношении техники, тщательностью и изяществом живописной фактуры. Но для всех данных портретов характерна одна черта — они слишком робко следуют за избранным оригиналом, лишены в должной мере начал творческого претворения изученного материала. Объектами подражания являются, в громадном большинстве случаев, разного качества репродукции с портретов Кипренского и Тропинина в гос. Третьяковской галерее. Реже используются другие живописные и графические документации облика Пушкина: ленинградский портрет, долгое время приписывавшийся Тропинину, эскиз того же мастера, также принадлежащий гос. Третьяковской галерее, гравюра Гейтмана и др. Большинство этих портретов написано в технике «отборки», т. е. с применением системы очень тонких пересекающихся мазков



«С порога хижины моей...»
И. М. Бакаров, 1933 г.



«Бесы»
И. П. Вакуров, 1935 г.

кисти, лепящих форму по принципам, чрезвычайно близким к тем, которые характеризовали приемы моделировки в портретной миниатюре на слоновой кости XVIII—XIX вв. Другая техническая система налицо в работе И. К. Мызникова 1934 г. Его «Пушкин» в основном написан «плавью», иными словами, путем напластавания тончайших слоев жидкой краски. Этот способ культивировался в древнерусской живописи и «отборкой» был в позднейшее время почти вытеснен. Он очень труден. В самом Палехе данный способ в отношении изображения лица практически знаком лишь старейшим художникам. Молодежь знает его плохо. С этой точки зрения рассматриваемая вещь представляет безусловный интерес. Но, кроме того, портрет И. К. Мызникова любопытен еще и тем, что в нем нет педантично точного воспроизведения оригинала. В портрете начинают звучать специфически-палехские черты. И пускай архаичность интерпретации делает ее результаты спорными — важно, что здесь художник перерабатывает образец с позиций своего восприятия действительности. Данное творческое начало следует всемерно развивать в работе палешан над портретами, конечно, найдя правильные пути такого развития.

Но, говоря об образе Пушкина в творчестве художников Палеха, следует иметь в виду не столько портреты, сколько произведения иного рода. Группа их вплотную примыкает к уже характеризованным композициям, в которых в качестве действующего лица фигурирует сам поэт: «У лукоморья дуб зеленый», «Кавказ», «К морю», а также «Муза» (П. Л. Парилова). Работы, которые будут рассмотрены ниже, от перечисленных отличаются лишь

особым значением, которое приобретает в них фигура поэта, особой серьезностью, с которой разработан его образ. Нужно прямо сказать, что три такие произведения — И. М. Баканова, И. П. Вакурова и Д. Н. Буторина — принадлежат к числу лучших вещей, созданных Палехом за последние годы, и являются в настоящее время украшением гос. Музея палехского искусства. Все они отмечены исключительным своеобразием в подходе к теме и рождаются на основе глубокого опыта иллюстрирования пушкинских произведений, из среды, уже известного читателю, понимания задач иллюстрирования.

Композиция И. М. Баканова 1933 г. относится к серии работ, выполненных на мотивы «Руслана и Людмилы».

«С порога хижины моей
Так видел я, средь летних дней,
Когда за курицей трусливый
Султан курятника спесивый
Петух мой по двору бежал
И сладострастными крылами
Уже подругу обнимал,—
Над ними хитрыми кругами
Цыплят селенъя старый вор,
Прияв губительные меры,
Носился, плавая коршун серый,
И пал как молния на двор.
Взвился, летит. В когтях ужасных
Во тьму расселин безопасных
Уносит бедную злодей.
Напрасно, горестью своей
И хладным страхом пораженный,
Зовет любовницу петух...
Он видит лишь летучий пух,
Летучим ветром занесенный».

Произведение, столь неожиданно навеянное приведенным пушкинским отступлением, представляет собой один из трех опытов воссоздания личности Пушкина. В композиции И. М. Баканова прежде всего обращает на себя внимание пейзаж. Здесь использованы архитектурные мотивы, встречающиеся на памятниках русской живописи XVI и XVII вв. Однако истолкованы эти мотивы очень своеобразно. Легкий, как бы несколько игривый ритм пронизывает хрупкие формы изображенных зданий, их то подчеркнуто заостренные, то прихотливо круглящиеся очертания. Этот изысканный ритм замечательно созвучен общему тону пушкинского произведения, в котором так много от французской поэзии XVIII в. Вполне традиционный фронтончик здания слева в данной ритмической трактовке превращается в подобие, столь часто встречающейся в архитектурной орнаментике рококо, раковины. Пышные, нарядные, условно трактованные деревья среди скалистых горок также прекрасно соответствуют характеру сказочно-романтической поэмы. На фоне этого ландшафта и развернута, являющаяся метафорическим прообразом исчезновения Людмилы, сцена похищения коршуном курицы; особенно запоминается слегка игрушечная фигурка петуха. Но не только архитектурно-пейзажный фон, но и сама данная сцена является по существу лишь фоном, вернее, средою, в которой обретается главное, основное. «С порога хижины моей так видел я...» — эти слова Пушкина дали И. М. Баканову право Пушкина же и сделать наблюдателем происшествия на птичьем дворе. Но какой это Пушкин? Он сидит на перильцах лестницы, полы сюртука его распахнулись, маленькая фигурка поэта

находится в состоянии сильного оживления. Странно было бы говорить здесь о какой-либо репрезентативности в трактовке образа знаменитого писателя. Совсем напротив: зритель видит перед собой страшно подвижного, задорного забияку. А между тем тут нет никакой вульгаризации облика поэта. Это — Пушкин. Смотря на него, трудно не вспомнить все то, что известно о молодом Пушкине и о том молодом в нем, что непременно сопровождает представления о его жизненном и творческом облике. Так возникает у И. М. Баканова образ поэта, дышащего воздухом своей юношеской поэмы.

Совершенно другим оказывается Пушкин у И. П. Вакурова. И здесь его образ неразрывно связан с художественной темою определенного пушкинского произведения. Этим произведением является стихотворение «Бесы»:

«Вижу: духи собралися
Средь белеющих равнин.
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...»

Как читателю уже известно, на мотив этих строк несколько композиционных решений было дано И. И. Голиковым. Композиция И. П. Вакурова — не просто еще одна аналогичная вариация. Свое произведение И. П. Вакуров наполнил совершенно новым содержанием. Он выяснил образную систему написанной им работы до раскрытия социального смысла творческой и жизненной трагедии Пушкина. Через пургу, через метель мчатся коричнево-красные кони. Путник в повозке — Пушкин. Он обернулся назад, он не может оторвать взгляда от

образа жены, возникающего в серебряно-голубых завивающихся пеленах метели: как бы предвосхищая недалекое будущее, художник показывает Наталию Николаевну в обмороке — так она упадет, заломив руки, когда узнает, что пистолет Дантеса оборвал жизнь «солида нашей поэзии»¹. Данте тоже здесь — его фигура призрачно мчит впереди тройки. Высоко вздымаются снежные вихри, и в их россыпи реют гротескные маски, которые беговой рукой набрасывал Пушкин на полях своих рукописей². Так воссоздает художник мир николаевской России, и «бесами» становятся те, кто стоял на пути творческой жизни Пушкина. Но речь идет не только об отдельных лицах, речь идет о всей социальной системе, обретшей на гибель величайшего русского поэта. В соответствии с этим, наверху, в центре композиции — лицо корифея бесовского хоровода: император Николай с леденящим взглядом, тонкими пальцами раздвигает сгустившиеся клубы метели. Вакуровский Пушкин не существует вне этого контекста образов; в этом страшном контексте перед зрителем — Пушкин, такой далекий от того, кого-то он видел у И. М. Баканова, — Пушкин обреченный. Костлявые руки протягивает к нему смерть, в левом верхнем углу юная женщина — может быть, Татьяна, может быть, Русалка — оплакивает поэта. Но куда мчатся эти графически-напряженные кони, подгоняемые лихим ямщиком, чей кнут чуть не задевает лицо российского императора, ямщиком, задуманным художником, как единственное колористически-радостное пятно во всей работе? Тут И. П. Вакуров встал, быть может, на путь излишней для живописи литературности, может быть, символики его

слишком сложна, но мысль, которую он хотел выразить, такова: образ ямщика символизирует те общественные слои, которые противостоят отраженным в «Бесах», те общественные «изы», которые так сроднились впоследствии с творчеством поэта и донесли, как величайшее сокровище, его наследство до наших дней. В будущее стремится тройка, и — нужно сказать — с таким мастерством решены художником стоявшие перед ним композиционные, цветовые и линейные задачи, что идея, вложенная в работу, целиком доносится до зрителя созданными мастером образами.

В 1936 г. И. П. Вакуров написал новый вариант «Бесов», несколько отличающийся от первого в отношении колористического решения вещи, и значительно — в трактовке образа Николая. Эту свою работу И. П. Вакуров подарил недавно председателю Совнаркома СССР В. М. Молотову. В письме к художнику В. М. Молотов так оценивает данное произведение: «Большое Вам спасибо за присланную мне Вашу художественную работу «Бесы» по Пушкину, в которой чувствуется блеск таланта и широкий общественный интерес художника. Эта работа найдет свое место на предстоящей пушкинской выставке»³.

Третье произведение — работа Д. Н. Буторина, названная им «Пушкин в селе Михайловском». Собственно говоря, и эта композиция имеет «иллюстрационное» происхождение. Она написана под впечатлением стихотворения «Деревня», первые строки которого даже приведены на свитке, находящемся в руках Пушкина. Но и тут, как в двух предшествующих случаях, налицо «иллюстрация» — в том смысле, в каком понимает ее задачи Палех. Нужно

внимательно приглядеться к композиции. Для нее характерна трехчастность. Боковые деления развертывают картины пушкинской «Деревни»:

«... ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада...»

— эти лирические строки нашли свое отражение в правом разделе работы. Гневные же слова, обличающие «Ненежества губительный позор...», «... Барство дикое, без чувства, без закона...», отпечатились в левом делении композиции. Но даже чисто количественно, в смысле отведенного ей места, доминирует центральная часть. Здесь, в гораздо более крупных масштабах, чем фигурки боковых частей, представлены сам поэт и его няня Арина Родионовна. Действие происходит среди скромной обстановки небогатого барского дома. Чрезвычайно удачно показал художник уютную простоту этого интерьера: несколько спокойных старомодных кресел, провинциальная пестрота вышивки скатерти, два потемневших семейных портрета, котенок, играющий клубком ниток. Теплая, спокойная, коричневато-красная красочная гамма, заставляющая вспомнить голландские и фламандские полотна XVII в., содействует насыщению центральной части работы атмосферой особой, как бы с некоторым бюргерским привкусом, интимности. Но наиболее интересными являются основные персонажи. Арина Родионовна, слегка повернувшись, обратила взгляд в сторону своего любимца. Этот взгляд окончательно концентрирует и внимание зрителя на облике самого поэта. Интересно отметить, что Д. Н. Буторин не сразу пришел к той его трактовке,

которая дана в законченном произведении. В гос. Музее палехского искусства хранится, исполненный на клочке бумаги от конверта, подготовительный рисунок мастера, где поэт представлен совсем иным: широким жестом подняв руку, он читает свое произведение:

«Увижу ли, друзья, народ неугнетенный...»

— и последующие заключительные строки стихотворения навеяли толкование центрального образа в рисунке. Излишняя декламационная напряженность фигуры, повидимому, не удовлетворила художника. Переходя от наброска к работе над самим произведением, он явно стремится избегнуть опасности ходульной трактовки главного персонажа. Даже в деталях обстановки имеются, на первый взгляд мало заметные, но очень характерные изменения: большая картина в парадной барочной раме на стене заменена уже упомянутыми двумя скромными семейными портретами, убраны со стола две симметрично стоявшие свечи; нетрудно заметить, что данные изменения направлены в определенную сторону: мастер отходит от элемента внешней торжественности, который имелся в карандашной наметке композиции. Но это последовательно проведенное снижение приподнятости тона вовсе не привело к элементарному бытовизму в решении центрального образа. Напротив, в законченном произведении этот образ приобрел глубину, которой нельзя было ранее предполагать. Пушкин-поэт, процесс творческого рождения художественного произведения — вот что становится основной идеей буторинской вещи. В плане развития данной идеи и толкуется образ писателя: насто-



«Пушкин в селе Михайловском»
А. Н. Буторин, 1934 г.



«Пушкин в селе Михайловском»

Д. Н. Буторин, 1934 г.

роженность чувствуется в фигуре, лицо сосредоточено, он смотрит широко раскрытыми глазами вперед и вместе с тем как бы целиком обращен в себя, он чутко прислушивается к тому, что окружает его, и очертания будущего произведения уже рисуются перед внутренним взором поэта, а рука набрасывает первые взлниванные строки. Особой удачей художника нужно признать, что, решая тему — Пушкин-поэт, — Д. Н. Буторин берет его не одиноким, а в том жизненном окружении, которое определяет содержание творческого процесса, отраженного художником в его композиции. Пушкин слушает рассказы няни, он думает и пишет при ней, он читает ей строки еще недописанных произведений — это показывает

Д. Н. Буторин. Но Пушкин, его искусство неотделимы от той России, о которой так потрясающе говорит поэт в своей «Деревне». И эта Россия—здесь, художник рассказывает о ней в боковых разделах композиции. Очень хорошо, что они не отделены от ее центральной части совсем, по принципу триптиха. Благодаря этому между основным мотивом и сопровождающими его устанавливается своеобразнейшее взаимодействие, и возникающее живописное единство делает еще более ощутимой цельность художественного произведения. Оно как бы многотемно или, если угодно, многослойно. Темами восходящей социальной напряженности и различной эмоциональной окрашенности являются: «Пушкин и няня», «Пушкин в селе Михайловском», «Деревня», «Пушкин-поэт». Но рассматриваемая работа — не механическая сумма их, и многотемность композиции должна считаться свидетельством художественного богатства внутренне цельного художественного произведения.

«Молодой Пушкин», «Пушкин обреченный», «Пушкин-поэт» — три образа, созданные палехскими живописцами. Чрезвычайно трудные задачи, стоявшие здесь перед художниками Палеха, решены ими с большим мастерством и исключительным своеобразием. Крайне существенной особенностью всех трех работ является то, что попытки воссоздания образа поэта идут не только от данных его биографии, не только от изучения иконографических материалов, но в неразрывной связи с живым проникновением в существо пушкинских произведений, в связи с синтетическим раскрытием средствами живописи идейного содержания их.

ПРИМЕЧАНИЯ



К ГЛАВЕ I

1. «Каталог выставки — Искусство Палеха», 2-е издание, Всесоюзный художник, М., 1932.
2. «Русские художественные лаки», Всесоюзный художник, М., 1933.
3. Ефим Вихрев, «Палехане», МТП, М., 1934, стр. А. Зубкова — «История Артели древней живописи», стр. 36.
4. Там же, стр. 36.
5. Там же, стр. 36, 38.

6. Там же, стр. 38; ст. И. Баканова—«Мои композиции», стр. 115, 116.
7. Приношу признательность председателю правления Товарищества А. И. Зубкову, предоставившему мне возможность изучить архивные материалы Товарищества.
8. В коллекции А. В. Бакушинского имеется деревянная шкатулка с росписью А. В. Котухина на тему «Сказки о рыбаке и рыбке».
9. Следует отметить, что в 1931 г. палешане на пушкинские темы пишут также до 60 работ, в 1932—до 90, дальше их становится еще больше.
10. Г. Гуковский, «Русская поэзия XVIII в.», «Academia», Л., 1927, стр. 200, 201.
11. Приведенную сейчас характеристику не нужно воспринимать как отрицательную. Быть хорошим ремесленником — почетная задача. Неправы многие из тех, кто, применительно к более слабым палехским мастерам, говорит о ремесле тоном некоторого пренебрежения, считая самих себя художниками только потому, повидимому, что свои работы, действительно лишенные понимания основ живописного ремесла (не говоря уже об искусстве!), они пишут не на папье-маше, а на холсте — и не яичными красками, а масляными.
12. А. В. Бакушинский, «Искусство Палеха», Всекохудожник, М., 1932, стр. 20; А. В. Бакушинский, «Искусство Палеха», «Academia», М., 1934, стр. 121, 122.
13. Ефим Вихрев, «Пушкин — Палех», ст. в журн. «Наши достижения», № 5—6, 1935, стр. 19—22; раньше эта статья была опубликована в качестве главы очерка «Пушкин и Горький в искусстве Палеха», «Новый мир», кн. 9, 1933, стр. 234 и сл.
14. Г. В. Жидков, «Три образа Пушкина в творчестве художников Палеха», ст. в журн. «30 дней», № 1, 1936, стр. 66—71.

К ГЛАВЕ II

1. «Роспись по дереву, бересте и папье-маше», Изогиз, М., 1933; цветная репродукция на табл. XVIII.
2. И. А. Вахромеев, «Церковь пророка Илии в г. Ярославле», Ярославль, 1906, рис. 7 и 11.

3. «Правда», № 58 (6664), от 28 февраля 1936 г.
4. Воспроизведен в т. III собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, СПб., 1909, табл. к стр. 188.
5. Б. Терновец, «Доре — Ван Гог», ст. в журн. «Среди коллекционеров», № 3, 1922, стр. 11 и сл. Только у И. В. Маркичева в самом составе композиции гораздо больший отход от прототипа, чем в «Круге заключенных» Ван Гога.
6. Г. В. Жидков, «К вопросу о природе раннего русского академического классицизма», ст. в «Трудах отделения искусствознания», I, АНИИ, М., 1926, стр. 51 и сл.
7. Иллюстрации Ф. Сологуба воспроизведены в т. III собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, СПб., 1909, стр. 502—507; Б. В. Зворыкиным оформлено издание «Сказки» у Левенсона, М., 1903.
8. См. упомянутую ст. Ефима Вихрева в журн. «Наши достижения», стр. 22.
9. См., напр., упомянутое издание И. А. Вахромеева, рис. 43.
10. В. Георгиевский, «Фрески Ферапонтова монастыря», СПб., 1911, см., напр., табл. II, XVII и др.
11. Журн. «София», № 5, 1914, табл. к стр. 5. Для групп воинов в работе И. М. Баканова можно было бы указать и еще более близкие аналогии — из русской живописи XVI в.
12. «Лещадки» — старинное название изображения горных уступов. Об итогах изучения развития форм горного ландшафта в искусстве, см. Д. В. Айналов «Византийская живопись XIV столетия». «Записки классического отделения русского археологического общества», том IX, II, 1917, стр. 62 и сл.
13. В 1913 г. палешане работали в Костроме по росписи галлерей Ипатьевского монастыря, причем была поставлена задача подойти к стилю фресок XVII в. в самом соборе, для чего использовался материал мотивов росписи галлерей в ярославской Ильинской церкви.
14. Эскиз выполнен на бумаге.
15. М. Горький, «Об искусстве», ст. в журн. «Наши достижения», № 5—6, 1935, стр. 6—7.

16. Н. Н. Трубицын, «Пушкин и русская народная поэзия», ст. в т. IV собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, СПБ., 1910, стр. 68—69.
17. Уже когда печаталась данная книга, палешане закончили еще ряд работ по пушкинским сказкам. Это, во-первых, серия иллюстраций к пушкинским сказкам, которые должны были выйти в виде однотомника в ленинградском отделении Детгиза. Переплет и иллюстрации к «Сказке о золотом петушке» выполнены А. И. Ватагиным, форзац и рисунки для «Сказки о царе Салтане» — А. В. Котухиным, иллюстрации к «Сказке о рыбаке и рыбке» — И. В. Маркичевым, к «Сказке о мертвый царевне» — А. Н. Буториным, к «Сказке о попе и о работнике его Балде» — А. А. Дыдыкиным.
- Вторая, исключительно важная, работа — роспись стен «пушкинской» комнаты в Ленинграде, во Дворце пионеров. Этот монументальный цикл включает в себя ряд сцен из «Сказки о рыбаке и рыбке», написанных А. В. Котухиным и И. И. Зубковым, а также большую композицию А. А. Дыдыкина — «У лукоморья...»
- Наконец, следует указать на эскизы декораций, костюмов, типажа и бутафории, сделанные П. Д. Баженовым для цветного объемного мультипликационного фильма — «Сказка о рыбаке и рыбке». Постановка данного фильма осуществляется студией «Мосфильм» под руководством режиссера А. Л. Птушко и при консультации автора этой книги. Рисунок макетов под наблюдением П. Д. Баженова произвел М. И. Сперанский.

К ГЛАВЕ III

1. См. упомянутую статью Ефима Вихрева в журнале «Наши достижения», стр. 21. Между прочим, Е. Ф. Вихрев допускает не точность, утверждая, что работу над темой «У лукоморья...» Д. Н. Буторин начал в 1926 г. (там же статья, стр. 20) — здесь нужно говорить о 1925 г.
- В книге Е. Ф. Вихрева «Палех» («Недра», 1930, М.) на табл. между стр. 96 и 97 дано воспроизведение одного из наиболее

ранних вариантов композиции Д. Н. Буторина «У лукоморья...»
Ошибочно подпись на таблице приписывает работу И. И. Голикову.

2. Воспроизведено в т. I собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, СПБ., 1907, стр. 596.
3. Там же, стр. 595.
4. Там же, табл. к стр. 600.
5. В собрании писателя Б. А. Пильняка имеется большая композиция Л. Н. Буторина на эту тему, исполненная на холсте.
6. Воспроизведено в т. I собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, СПБ., 1907, табл. к стр. 584.
7. Данная работа, так же как и воспроизводимый экземпляр «У лукоморья...», поступила в гос. Музей палехского искусства из коллекции Е. Ф. Вихрева, после смерти писателя.
8. Отрывок из повести «В людях», в котором об этом рассказывает А. М. Горький, приведен в книге Ефима Вихрева «Палехане», стр. 65—67 и 72.
9. Данная работа поступила в гос. Музей палехского искусства из коллекции Е. Ф. Вихрева после смерти писателя.
10. Юрий Тынянов, «Архангелы и новаторы», «Прибой», 1929, стр. 271.
11. Наиболее замечательные из этой серии работы находятся в гос. Музее палехского искусства («Нос», 1935 г., и «Чичиков у Коробочки», 1936 г.) и в Ивановском областном музее («Чичиков у Манилова», 1935 г.).

К ГЛАВЕ IV

1. Иллюстрации В. М. Васнецова к «Песне о вещем Олеге» Пушкина воспроизводились неоднократно в самых различных изданиях.
2. «Русские художественные лаки», Всекохудожник, М., 1933, ст. А. В. Бакушинского, стр. 13 и 16.
3. С. Венгеров, «Романс», ст. в т. I собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, СПБ., 1907, стр. 156.
4. Об этих листах см. там же, стр. 158, репродукции на стр. 159, 161, 163, 165.
5. Сделан на клочке бумаги.

Работу И. В. Маркичева интересно сопоставить с тем толкованием «Бури», которое дано В. Виноградовым в ст. «О стиле Пушкина», — «Литературное наследство», 16/18, М., 1934 стр. 168 и сл.

6. O. Wulff, «Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht», ст. в «Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet» 1907, стр. 1 и сл.

К ГЛАВЕ V

1. А. В. Бакушинский, «Искусство Палеха», «Academia», 1934 стр. 121 и 122.
2. Целый ряд работ, связанных с пушкинской прозой, готовится палешанами к выставке в ознаменование столетия со дня гибели поэта.

К ГЛАВЕ VI

1. Таблица к стр. 280.
2. См. об этом Е. Ф. Вихрев, «Палешане», ст. И. Голикова— «Сквозь бури эпохи», стр. 96.
3. Одна из картин данной серии (1935 г.) принадлежит гос. Музею палехского искусства, другая экспонировалась на 2-й Ивановской областной художественной выставке (Каталог 2-й обл. худ. выставки, Иваново, 1935, стр. 19) и приобретена для Ивановской картинной галереи. В 1936 г. И. И. Голикова написаны еще две работы на эту тему, работы, подъемающие интересный вопрос об эволюции колорита И. И. Голикова в последнее время.
4. Воспроизведенный рисунок — не предварительный, а сделан после создания несколько иного по характеру живописного изображения на крышке шкатулки на данную тему в 1935 г. и значительно большего по размерам эскиза композиции для работы, подготавливаемой к выставке 1937 г. в ознаменование столетия со дня смерти Пушкина.

К ГЛАВЕ VII

1. Выражение А. А. Краевского в извещении о смерти поэта в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду»,

№ 5 за 1837 г. (текст извещения приведен у В. Вересаева — «Пушкин в жизни», «Academia», М. — Л., 1932, стр. 302).

2. Так две мужские головы слева воспроизводят часть рисунка поэта к «Гробовщику» из тетради № 2379 Ленинской библиотеки (воспр. в т. IV собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, 1910, стр. 147), для правой верхней грунты с чертом взят мотив автопортрета из «Ушаковского» альбома (воспр. в томе III того же издания, 1909, стр. 349).
3. «Пушкин и палешане», «Правда», № 284 (6890), от 14 октября 1936 г.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. И. И. Голиков, «Сказка о рыбаке и рыбке», 1925 г. Шкатулка из папье-маше, $13,5 \times 9,5$ см. Музей при Научно-исслед. ин-те худ.-куст. пром. в Москве. 40—41
2. И. И. Зубков, «Сказка о рыбаке и рыбке», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $27 \times 20 \times 5$ (выс.) см. Местонахождение неизвестно. 40—41
3. И. И. Зубков, «Сказка о царе Салтане», 1926 г. Очешник из папье-маше, $13,5 \times 2,5 \times 4$ см. Гос. Музей палехского искусства. 47
4. И. П. Вакуров, «Сказка о царе Салтане» («Охота Гвидона»). Блюдо из папье-маше. Местонахождение неизвестно. 48—49
5. И. В. Маркичев, «Сказка о царе Салтане» («Три девицы под окном...»), 1932 г. Шкатулка из папье-маше, $13 \times 9 \times 3$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства. 48—49
6. П. Д. Баженов, «Сказка о царе Салтане», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $17 \times 9 \times 5$ (выс.) см. Ивановский обл. музей. 50—51
7. А. В. Котухин, «Сказка о царе Салтане» («33 богатыря»). Шкатулка из папье-маше, 18×11 см. Местонахождение неизвестно. 50—51
8. И. В. Маркичев, «Сказка о царе Салтане» («Три чуда»), 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $27 \times 20 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства. 54—55
9. А. В. Котухин, «Сказка о царе Салтане», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, крышка, $27 \times 20 \times 10$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства. 54—55
10. А. В. Котухин, «Сказка о царе Салтане», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, боковая стенка. Гос. Музей палехского искусства. 58

11. А. В. Котухин, «Сказка о царе Салтане», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, боковая стенка. Гос. Музей палехского искусства. 59
12. А. В. Котухин, «Сказка о царе Салтане», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, боковая стенка. Гос. Музей палехского искусства. 60
13. А. В. Котухин, «Сказка о царе Салтане», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, боковая стенка. Гос. Музей палехского искусства. 61
14. И. М. Баканов, «Сказка о золотом петушке», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $27 \times 20 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства. 66—67
15. А. И. Ватагин, «Сказка о золотом петушке», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $27 \times 20,5 \times 10$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства. 66—67
16. И. М. Баканов, «Сказка о мертвом царевне», 1934 г. Эскиз росписи дверных филенок. 62×41 см. Гос. Музей палехского искусства. 67
17. Д. Н. Буторин, «Сказка о попе и о работнике его Балде», 1935/36 г. Книжная иллюстрация для изд-ва «Academia». 70—71
18. И. И. Голиков, «Сказка о царе Салтане» («Три девицы под окном...»), 1933 г. Книжная иллюстрация. Размер пластинки из папье-маше — 36×26 см, изображения — $25,5 \times 16,5$ см. Гос. Музей палехского искусства. 70—71
19. И. И. Голиков, «Сказка о царе Салтане» («33 богатыря»), 1933 г. Книжная иллюстрация. Размер пластинки из папье-маше — 36×26 см, изображения — $25,5 \times 16,5$ см. Гос. Музей палехского искусства. 80—81
20. И. М. Баканов, «Сказка о мертвом царевне», 1935—36 г. Книжная иллюстрация для изд-ва «Academia». 80—81
21. Д. Н. Буторин, «Руслан и Людмила» («У лукоморья...»), 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $16,5 \times 11 \times 4$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства. 88—89
22. В. В. Котухин, «Руслан и Людмила» («Бой Руслана с Рогдаем»), 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $15 \times 9 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства. 88—89

23. А. А. Дыдыкин, «Руслан и Людмила» («Ратмир у стен волшебного замка»), 1933 г. Шкатулка из папье-маше, $21,5 \times 17,5 \times 4$ (выс.) см. Гос. Третьяковская галерея 90—91
24. И. М. Баканов, «Руслан и Людмила» («На склоне темных берегов...»), 1933 г. Шкатулка из папье-маше, $17,5 \times 9 \times 4$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 90—91
25. П. Д. Баженов, «Цыганы», 1931 г. Шкатулка из папье-маше. Местонахождение неизвестно 94—95
26. И. М. Баканов, «Бахчисарайский фонтан», 1931 г. Шкатулка из папье-маше, $21 \times 17 \times 4$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 94—95
27. Л. М. Турин, «Граф Нулин», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $27 \times 9,5 \times 8$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 98
28. И. И. Зубков, «Полтава», 1930 г. Круглая коробка из папье-маше. Местонахождение неизвестно 100
29. С. Д. Солонин, «Евгений Онегин», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $15 \times 9 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 104—105
30. А. И. Ватагин, «Воевода». Шкатулка из папье-маше. Музей при Научно-исслед. ин-те худ.-куст. пром. в Москве 104—105
31. А. С. Барапов, Кония с работы И. И. Голикова «Бесы», 1930 г. Шкатулка из папье-маше, $13,5 \times 11,5 \times 5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 112—113
32. А. В. Чижурин, «Под вечер осени ненастной...», 1933 г. Шкатулка из папье-маше, $13,5 \times 9,5 \times 3,5$ см. Гос. Музей палехского искусства 112—113
33. А. С. Барапов, «Буря», 1934 г. Овальная коробка из папье-маше, $18,5 \times 9,5 \times 3,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 114—115
34. И. В. Маркичев, «Буря». Рисунок. Собств. художника 113
35. Т. П. Лятов, «К морю», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $14,5 \times 9 \times 3,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 114—115
36. А. С. Барапов, «Кавказ», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $18 \times 12 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 118—119
37. Н. А. Коровайков, «Блаженство», 1936 г. Шкатулка из папье-маше, $17 \times 11 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 118—119
38. П. Л. Парилов, «Подражание древним», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $14 \times 9 \times 3,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 120—121
39. Ф. А. Каурцев, «Станционный смотритель», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $15 \times 9 \times 5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 120—121
40. П. Л. Парилов, «Египетские ночи», 1933 г. Шкатулка из папье-маше, $18 \times 11 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Третьяковская галерея 128—129
41. И. И. Зубков, «Русалка», 1932 г. Шкатулка из папье-маше, $10 \times 9 \times 2,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 128—129
42. И. И. Голиков, «Борис Годунов». Пластинка из папье-маше, $35,5 \times 20,5$ см. Гос. Музей палехского искусства 138—139
43. С. Д. Солонин, «Каменный гость», 1936 г. Шкатулка из папье-маше, $33,5 \times 15,5 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 136
44. М. И. Сперанский, «Скупой рыцарь», 1936 г. Рисунок, $29,5 \times 20,5$. Собственность Г. В. Жидкова 137
45. И. К. Мызников, «Пушкин», 1935 г. Пластинка из папье-маше, 26×18 см. Гос. Музей палехского искусства 138—139
46. И. М. Баканов, «С порога хижины моей...», 1933 г. Шкатулка из папье-маше, $18 \times 14 \times 5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 142—143
47. И. П. Вакуров, «Бесы», 1935 г. Шкатулка из папье-маше, $27 \times 20 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 142—143
48. Д. Н. Буторин, «Пушкин в селе Михайловском», 1934 г. Шкатулка из папье-маше, $27 \times 20 \times 4,5$ (выс.) см. Гос. Музей палехского искусства 150—151
49. Д. Н. Буторин, «Пушкин в селе Михайловском», 1934 г. Рисунок. Гос. Музей палехского искусства 151

В оформлении настоящего издания принимали участие следующие художники Палеха, выполнившие:

И. И. Зубков — рисунки переплета и заставок к главе I и к «Примечаниям»;

А. В. Котухин — рисунок заставки к главе II;

А. А. Дыдыкин — рисунок заставки к главе III;

И. И. Голиков — рисунок заставки к главе IV;

Ф. А. Каурцев — рисунок заставки к главе V;

П. Л. Баженов — рисунок заставки к главе VI;

Д. Н. Буторин — рисунок заставки к главе VII.

Большинство фоторабот — М. П. Гальперина.

Художественная редакция — М. П. Сокольникова.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая. Палех и Пушкин	7
Глава вторая. Сказки	33
Глава третья. Поэмы	61
Глава четвертая. Малые стихотворные жанры	105
Глава пятая. Проза	131
Глава шестая. Театр	159
Глава седьмая. Образ Пушкина в творчестве художников Палеха	199
Примечания	163
Список иллюстраций	169

Редактор М. Б. Аптечарь. Техн. ред. П. М. Казарин. Худож. редактор М. П. Сокольников. Наблюдение на производстве Ф. Ф. Нотгабф. Сдано в набор 15/XI 1936 г. Подписано к печати 17/XI 1936 г. Изогиз № 8641. Ул. Главлита № Б-30906. Тираж 5000 экз. Объем 13 п. л. 21-я тип. ОГИЗ им. Ив. Федорова, Ленинград, Звенигородская, 11. Зак. № 237. Цена 14 рублей Переплет 3 рубли