

В.Котов

Художник
Иван
Горячев



3824

Верхне-Волжское
книжное издательство
Ярославль 1973

ЭК

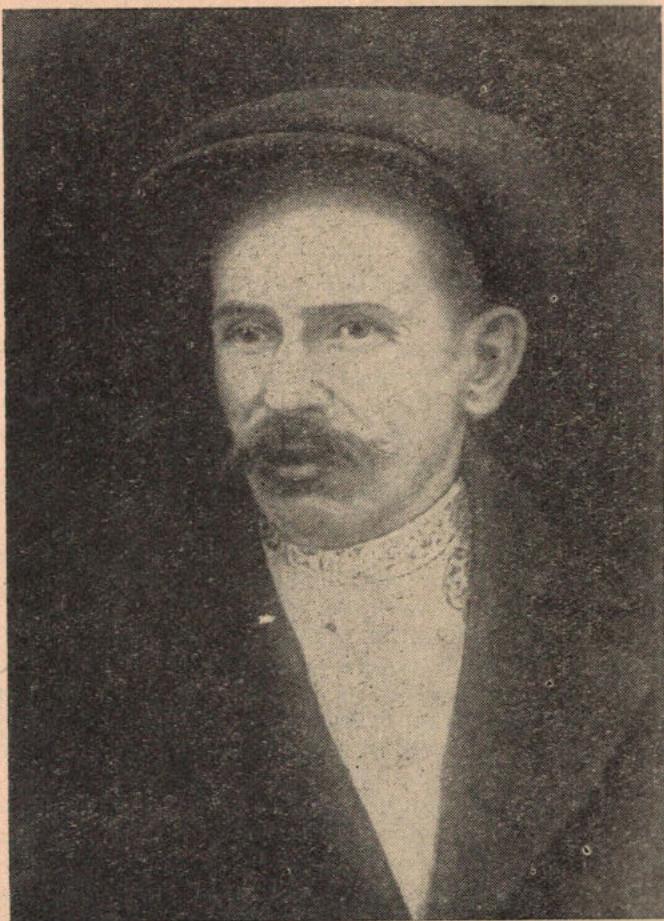
© Верхне-Волжское книжное издательство, 1973.

Имя Ивана Голикова может служить олицетворением художественного гения русского человека, вышедшего из самой толщи народных масс. Трудно найти профессионального художника, который не был бы восхищен каким-то особенным, не передаваемым в двух словах свойством произведений этого знаменитого мастера из Палеха. Творения, вышедшие из-под кисти Голикова, поражают наше воображение с такой же силой, как и самые высокие шедевры мировой живописи.

Нет, конечно, не нужно представлять себе Голикова художником-титаном, — говоря словами А. М. Горького, он только «самый талантливый» среди художников Палеха. Это было признано уже в двадцатые годы, признали это также сами палешане. «Самым талантливым» Голиков выступает как деятель нового палехского искусства, а до революции он был одним из безвестных «богомазов», мастером иконописной мастерской Н. М. Сафонова, «короля иконописи».

Талант Голикова расцвел на почве палехского искусства, поэтому понять его и по-настоящему оценить можно только в связи с искусством Палеха.

Палех... Древняя Владимиро-Сузdalская земля... О древности Палеха заявляет уже само его название. Утверждают, что слово «палех» принадлежит какому-то древнему языку неизвестного племени. Но можно также допустить и славянскую основу этого слова, если производить



И. И. Голиков, заслуженный деятель искусств РСФСР
(1886—1937)

название Палеха от общеславянского слова «леха», что значит: «борозда», «межа».

Исторические документы подтверждают существование Палеха уже в XIV веке, когда он входил в Стародубское княжество (речь идет о Стародубе на Клязьме). Но косвенные свидетельства позволяют думать, что Палех существует в качестве славянского поселения не менее тысячи лет. В конце XIV века Палех достался по разделу князьям Палецким, произошедшим от князей Стародубских. В начале XVII века Палех является уже собственностью московских помещиков Бутурлиных из боярского рода.

В настоящее время из Москвы в Палех можно доехать очень просто: поездом или автобусом через Владимир и Суздаль до города Иванова, а оттуда, через Шую, еще шестьдесят километров по шоссе. А еще совсем недавно здесь засасывало бездорожье, о чем можно прочесть во всех книгах путешественников прошлого и начала нынешнего века.

И вот в этом потерянном среди болот и лесов месте жили и создавали свои шедевры многие поколения своеобразных художников.

Как зародилось искусство Палеха?

Приблизительно около середины XVII века местные крестьяне, крепостные Бутурлиных, начали заниматься разноходным для помещика, и он стал отпускать своих крестьян на оброк, торговать и работать по многим городам и селам, в Москву и Петербург. Всюду, где были старинные русские города с древними монастырями, храмами и кремлями, крестьяне-иконописцы из Палеха поновляли закопченные, осыпавшиеся фрески и иконостасы. А там, где возникали новые церкви, их белые стены расписывались заново теми же умелцами. Во все концы везли и разносили иконы из Палеха. Это была сторона оfenей, ходебщиков или коробейников. Изучать этот тип торговцев приезжал сюда Н. А. Некрасов.

Постепенно в Палехе сложилась и развилась иконописная мануфактура, в которой существовало разделение труда иконописца на ряд частичных операций, выработанное в иконописных мастерских еще в XVI и XVII веках. Во главе мастерских находились хозяева, частнокапиталистические предприниматели. Самыми знаменитыми и богатыми в Палехе оказались члены семьи Сафоновых. Основателем династии был Илья Сафонов, крепостной бурмистр помещика Бутурлина. Илья Сафонов сохранился в памяти палешан жестоким и неумолимым истязателем.

Во второй половине прошлого века Сафоновы были уже первыми по размаху предприятия, потеснив или разорив старинные мастерские, переманив из них лучших мастеров к себе. Их политика сводилась к тому, чтобы держать в своем полном подчинении большие отряды мастеров-иконописцев, которых они рассыпали по всей «святой Руси» для выполнения самых выгодных заказов, на которые у Сафоновых была монополия. Трудом своих мастеров Сафоновы нажили миллионное состояние, а один из них имел почетное звание «поставщика двора его императорского величества». Сафоновы скупали земли, леса, строили заводы и фабрики.

Не удивительно, что в Палехе, как и повсюду, шла борьба труда против капитала, мастеров и учеников против хоziев. Борьба шла острая, случалось, даже поджигали усадьбы Сафонова. В ходе революции все большее число палешан вовлекалось в строительство новой жизни. А более одаренные из них встали у колыбели нового палехского искусства, свободного от религиозности и церкви. Среди них был Иван Иванович Голиков.

Отношение нового палехского искусства к старому противоречиво. Однако можно сказать, что если бы не было палехского иконописания, то не возникло бы здесь и новое палехское искусство: ему попросту не из чего было бы возникнуть.

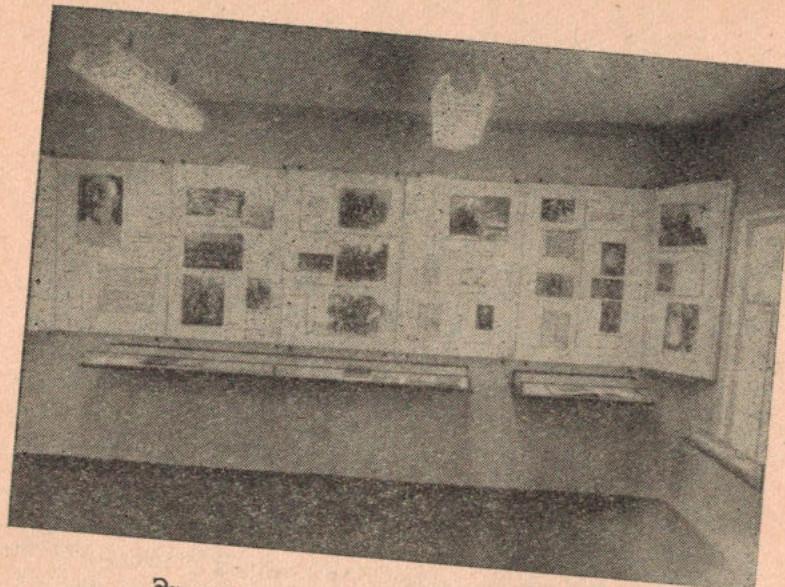
Тут мы касаемся самой примечательной особенности па-

лехского иконописания. Оно было поздним, но едва ли не единственным живым отростком когда-то могучего и разветвленного древа искусства Древней Руси. Семьсот лет длился период древнерусской культуры и искусства, начавшийся с возникновением древнего Киевского государства и прекратившийся в годы петровских реформ. В XVIII веке древняя традиция почти повсеместно пресеклась, но она еще теплилась в так называемом владимиро-суздальском иконописании. Существовало оно в Палехе, Холме и Мстере, трех селах, расположенных на пространстве около шестидесяти километров. Примечательной особенностью палехского иконописания была его живая связь с традициями поздних иконописных школ XVII века, особенно строгановской и царских иконописцев времен Симона Ушакова, а также ярославских, костромских и ростовских писем. А с ней связана и вторая особенность: стремление и одновременно умение палешан все время переливать эту традицию в новые формы — в духе художественных потребностей времени.

И еще: высокое мастерство, в котором ремесленное исполнение возвышалось до тончайшего и удивительнейшего художества.

Палехское искусство, искусство Палеха — по названию оно как бы чисто местное, локальное. В самом деле, хотя знают о нем во всем мире, существует оно только в Палехе. Но это не умаляет его значения. А значение это прежде всего в том, что в искусстве Палеха видят ярчайшее проявление народности и национальности — ведь оно явилось прямым наследником традиций древнерусского искусства. В этих традициях находит объяснение своеобразие современного искусства Палеха.

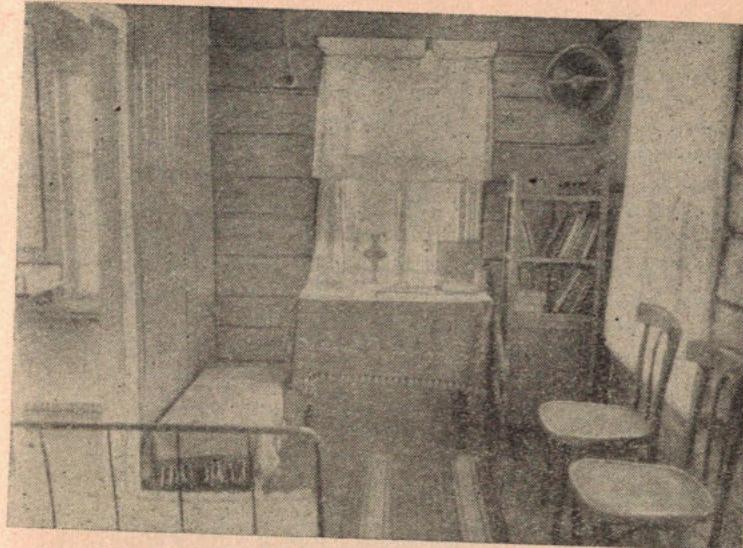
Новое палехское искусство развивалось путем преодоления иконописной ремесленности. Исключительно важную роль в этом сыграл Иван Иванович Голиков, неистовый, пламенный, подвижный человек, щедро наделенный талантом, богатый на выдумку. Его творчество и до сих пор ока-



Экспозиция дома-музея И. И. Голикова

зывает глубокое влияние на большинство художников Палеха.

Палех любят называть «селом-академией», хотя теперь он относится к категории рабочих поселков, является районным центром Ивановской области. Он широко обстроился, улицы и тротуары оделись асфальтом. Если смотреть на Палех из-за реки, с вершины косогора, можно оценить умение наших предков находить места для монументальных сооружений. Палехские колокольни вместе с колокольней соседнего села Красного образуют единый ансамбль на холмах речной долины. Очень живописен Палех с весны и до глубокой осени. Летом он утопает в густой зелени: домики и огороды, сады и цветники укрываются в тени пахучих медвяных лил. И тут же — могучие белоколонные березы и



Рабочая комната художника

круглолистые ольшаники. Обилие свежей сквозной резьбы и наличники, переставленные на новые дома со старинных изб, говорят о возрождении древних традиций украшения народного жилища.

Дом, в котором жил Голиков последние десять лет, превращен в музей. Это первый и единственный в стране музей народного мастера. Знакомство с личностью художника, с его ярким и самобытным творчеством лучше всего начинать здесь.

Стоит дом-музей Голикова в самом центре нового Палеха, на Горе. К реке сбегает широкая улица, которой присвоено имя Ленина, а за рекой начинается улица Голикова.

Этот дом художник построил в 1928 году. Он деревянный, рубленый, в традиционном характере деревенского жи-

лица, с великолепными старинными наличниками. В этом доме художник жил со своей большой семьей до 1937 года, когда неожиданная болезнь оборвала его жизнь в самом расцвете сил. У Ивана Ивановича и его жены Анастасии Васильевны было семеро детей. В экспозиции есть фотография, на которой мы видим их всех: они уселись рядышком перед домом, на фоне бревенчатой стены.

В 1967 году наследники передали дом отца музею. Дом реставрировали и устроили в нем мемориальный отдел, открывшийся для посетителей в 1968 году.

Здесь вы не увидите оригинальных произведений художника, которые остались на прежнем своем месте — в экспозиции палехских лаков. А здесь — документы, фотографии, книги, мебель и разные вещи.

Выставка занимает две комнаты. В меньшей — восстановлено рабочее место Голикова: простой стол возле окна, керосиновая лампа, подвешенный на шнурочке стеклянный шар с водой, который у иконописцев назывался «глобусом». Он служил конденсатором света и устанавливался таким образом, чтобы луч света от лампы собирался в его фокусе и узким пучком направлялся на то место иконы, которое писал художник. На столе подручник: деревянная подставка в виде игрушечной скамеечки для упора руки с кистью. За подручником виднеется черная коробка из папье-маше, которую художник не успел расписать.

В деревянном ящике чашечки с красками, кисти, пемза, немного сусального золота — обычные в Палехе принадлежности художника.

Круглый старенький репродуктор напоминает о том, что впервые в Палехе радио было установлено в этом доме и под окнами собирались соседи послушать диковинный голос. В палехском музее выставлена шкатулка, написанная Ф. А. Каурцевым в 1932 году. Художник изобразил интерьер деревянного дома, похожего на голиковскую избу. Посредине избы, вокруг стола — оторопельные старики и дети, пионер в красном галстуке. К стене прикреплен круглый

громкоговоритель. Жесты крестьян экспрессивно, в духе народного примитива, передают ситуацию и переживания действующих лиц, то, как старые и малые взволнованы радиочудом...

Здесь же, в комнате художника, мы замечаем этажерку с книгами и около рабочего стола — окованные жестью сундуки. Это библиотека Голикова. Книга в творчестве художника играла исключительную роль, и не зря профессор Бакушинский писал о том, что искусство Голикова в Палехе — самое книжное. Впрочем, не только работы Голикова, но и искусство Палеха вообще немыслимы без книги — ведь тот или иной сюжет создается в нем как своего рода иллюстрация к какому-либо литературному тексту.

Навыки такого «иллюстрирования», а точнее воплощения в живописи самых сложных сюжетов и даже отвлеченных философских идей-символов палешане выработали еще в период писания икон: каждая икона по существу была иллюстрацией к текстам из Библии или из житий святых. Поэтому, обратившись к новым источникам — к былине, сказке, воинской повести, песне, к литературным произведениям всех времен и народов, художники Палеха легко и умело находили для воплощения идеи самую лаконичную композицию.

Умение Голикова работать с книгой не может не поразить людей образованных. В современном смысле слова он был человеком малограмматным: писал без грамматических правил, без точек и запятых. И в то же время работал с книгами сложного литературного и научного содержания, иногда — на иностранных языках.

Голиков только один год учился в церковно-приходской школе. Но потом, живя в столичных городах, странствуя по Руси, встречая разных бывалых и знающих людей, — тут были и художники, и археологи, и искусствоведы, и музейные работники, и писатели, поэты, артисты, — он прошел свои «университеты». В его постижении смысла, содержания книги было много интуитивного, но именно благодаря

этому книжное содержание оригинально преломлялось в призме его творческого сознания. Больше всего давали ему книги по искусству, особенно иллюстрированные издания, капитальные исследования, вошедшие в основной фонд музейного искусствоведения. Книги постоянно были у него под рукой.

Но книга в искусстве художника была лишь одним из источников, из которого он черпал сюжеты для своих произведений. Еще большую роль в творчестве Голикова играла природа. Об этом он пишет в своих воспоминаниях, например о метельных вихрях и о том, как это отразилось в его «тройках» и в композиции «Бесы». Склонившись за своим рабочим столом над шкатулкой, Голиков время от времени вглядывался в дали за окном. Там он видел пруд, обставленный в то время березами, и площадь с шатровой колокольней Крестовоздвиженского храма. Жизнь палехского мира была у него всегда перед глазами. Его дом занимал центральное место в Палехе, на перекрестке дорог. Первые лучи восходящего солнца окрашивали живыми красками мастерскую. Природа обретала свой голос и властно вторглась в живопись Голикова.

Вечером, когда все исчезало во мраке, художник выходил на крыльцо и долго всматривался в темноту, слушая звучную тишину наступающей ночи.

Художник любил, чтобы жена пела, когда он работал. Жизнь природы и песня повышали его жизневосприятие и обостряли выразительность его живописи. Его впечатления от обычных житейских явлений вдруг приобретали приподнято-эмоциональный тон.

Здесь мы попадаем в таинственную и во многом еще неразгаданную область психологии творчества, ускользающую от исследователей жизнь человеческих чувств, которые так прозрачно отражаются в музыке и только частично могут быть запечатлены в живописи, хотя и не всегда и не у каждого художника. Поистине музыкальную экспрессию чувств мы видим в лучших произведениях Голикова,

поэтому его живопись может быть охарактеризована как род очень музыкальной живописи, близкой к самому существу музыки.

Чтобы понять это, внимательно рассмотрим один из вариантов композиции Голикова, написанной на слова народной песни «Вниз по матушке по Волге». Как прекрасно выразились в ней взволнованность и настроение артистичной личности самого художника, изменчивая жизнь его чувства! Это передается в самом исполнении: во взволнованной экспрессии рисунка, в композиции и особенно в мазке — очень мелком, очень остром, клиновидном и колючем, благодаря которому вся живопись как бы трепещет. Надо отметить, что в иконописи собственные, личные чувства не передавались: вся наша иконопись имеет совершенно имперсональный характер.

Художническая индивидуальность Голикова созрела и быстро раскрылась в условиях революционных перемен в России. В иконописной же мастерской он был обречен на бездуховное ремесленничество.

Книги, фотографии, скромные предметы, наполняющие дом-музей Голикова, при пристальном внимании оказываются красноречивыми свидетельствами, раскрывающими очень непростую художническую жизнь, которая прошла в этих краях.

Иван Голиков родился в Москве. Он происходит из старого палехского рода крестьян-иконописцев. Дед Голикова Петр Иванович обидел своего сына Ивана: землю передал его брату, оставив отца художника безземельным — ни по коса, ни огорода.

Отец был хорошим мастером-иконописцем. Его притягивала Москва, туда он перетянул и свою жену. Детей было шесть человек: Михаил, Василий, Владимир, Николай, Иван и Надежда. Все сыновья Голиковых выучились на иконописцев.

А пока дети были малыми, отец частенько запивал и вскоре разорил семью. Переселились в темный, сырой под-

вал, из имущества — ничего, кроме изношенного тряпья да ломаной утвари. Мать писала родне в Палех отчаянные письма, и наконец бабушка Авдотья сжалилась: поехала в Москву, купила самое необходимое и всех привезла в село. В Москве остался один отец.

В селе сразу заметили, что дети Голиковы отличались от палехских: костюмы носили городские, выговор был московский, никто не окал. Все были смуглые, худенькие, с блестящими глазами и резкой речью. Иван выделялся особенной подвижностью и нервным, живым характером.

Поселились они тогда в Ильинской слободе, в ветхом маленьком домике вроде баньки: подслеповатые окна наполовину вросли в землю, снаружи и изнутри все в нем было подперто стойками. Мать начала копить от скучных заработков на новый дом.

Новый дом был построен на горе, там, где теперь находится пожарная команда. Против обыкновения дом смотрел на улицу длинным боковым фасадом с широким итальянским окном. Он был вместительным, с большими сенями, горницей и кухней. Когда сыновья выучились и пошли работать, мать долго еще из их заработков выплачивала долги.

А пока дети росли, мать батрачила, бралась за всякую работу: жала, молотила, стирала, шила — на людей и на семью. В избе ничего не было, спали на полатях, ели и работали на единственном столе.

Всех детей мать старалась выучить и определяла, как только подходил возраст, в церковно-приходскую школу.

Восьми лет поступил в школу и Иван, а когда исполнилось ему десять лет, кончилось детство, отдали его учеником в иконописную мастерскую Сафонова.

Голикову рисование с оригиналов давалось легко, работал он уверенно, быстро, живо приобретая сноровку и самостоятельность. Уже тогда в нем чувствовался страстный и темпераментный художник, он считался одним из сильнейших учеников.

Подрастающего Голикова увлекал идеал свободного и вдохновенного творчества. Он жадно вбирал все, что слышал по этой части от людей бывалых. Все, кто сталкивался в то время с Голиковым, отмечали, что к искусству он имел повышенный интерес, а его понимание художественного творчества было очень своеобразным. И это подтвердилось затем творчеством Голикова.

В иконописных мастерских ученичество длилось шесть лет, но Иван учился только четыре года. Внезапно не стало отца. В семье Голиковы сохранилось предание о том, что их отец был отравлен озлобленным хозяином иконописной мастерской. (В последнее время отец работал уже в Петербурге и умер, после ссоры и расчета с хозяином, на пути в Палех).

Все заботы о семье должен был взять на себя Иван. Он оставил мастерскую Сафонова и уехал в Москву, поступил мастером в иконописную мастерскую Ивана Ивановича Баканова, который дал ему квартиру, питание и платил десять рублей в месяц. Заработка целиком отсыпался матери в Палех.

Переезд в Москву отвечал внутренним убеждениям Голикова. Он считал, что настоящему художнику в то время оставаться в Палехе было нельзя. По его наблюдениям, из девяноста учеников мастерской Сафонова талантливых было человек десять, пятьдесят человек — средних способностей, а остальные — рядовые ремесленники. Ему казалось, что в этой среде многие талантливые погибнут. «Да так оно и случилось, — писал Голиков в своих воспоминаниях. — Не погибли только те, кому была возможность, проучившись четыре-пять лет, бежать в Москву и поступить в художественную школу... Они стали художниками».*

На глазах Голикова завершилась печальная судьба талантливого палехского живописца М. С. Климанова. В пра-

* И. Голиков. Сквозь бури эпохи. В кн.: Е. Вихрев. Палешане. М., 1934, стр. 79. В дальнейшем цитируется по этому изданию.

вильности решения переехать в Москву убеждал и пример Кориных.

В Москве Голиков ходит в музеи, мечтает учиться в художественной школе или на курсах. А потом, через два года, вдруг уезжает в Петербург — его сманили в одну иконописную мастерскую. Условия были лучше: получил квартиру, харчи и сорок рублей в месяц. Начал ходить рисовать в училище Штиглица (3 раза в неделю по 2 часа), но хозяин запретил, школу пришлось бросить. Летом вернулся в Палех, привез учебные рисунки и развесил их в избе; мать сочла неприличными изображения обнаженной натурьи, сорвала их и сожгла. Несколько листов удалось спрятать.

Потом начались годы странствий. Иконописцы Палеха много разъезжали по Руси на работы по церквям и монастырям. Постранствовал в таких артелях и Голиков.

Одно время он работал в мастерской М. П. Парилова и в 1906 году был послан хозяином расписывать церковь в женском монастыре на Святом озере, возле Мургрева, в сорока верстах от Палеха. В соборе был роскошный иконостас из мрамора, с иконами фряжского стиля, написанными маслом. Сын хозяина Николай Парилов, который только что закончил училище, был у Голикова подручным. Здесь Голиков работал в фряжском стиле (т. е. живописно, а не в древнеиконописном стиле), писал маслом на стене, по своим собственным эскизам. А вечерами, на свободе, рисовал с натуры виды озера.

Осенью его призвали на военную службу. Отбыв солдатчину, Голиков поступил в мастерскую Сафонова. Хозяин послал его в Казань, где он полтора года расписывал стены церквей.

В 1914 году вернулся в Палех и женился. А через месяц вспыхнула война. Его сразу призвали в армию вместе со многими односельчанами. Через некоторое время Голиков в составе 27-го стрелкового Сибирского полка оказался на Фронте. Два года служил он стрелком в окопах, под огнем,





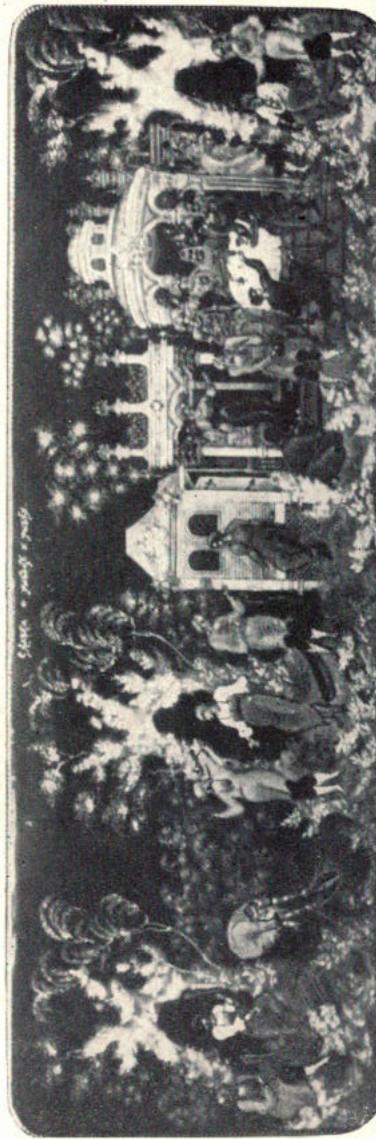
«Пастушок». Шкатулка



«Бесы». Панно, холст



«Тройка». Металлический поднос



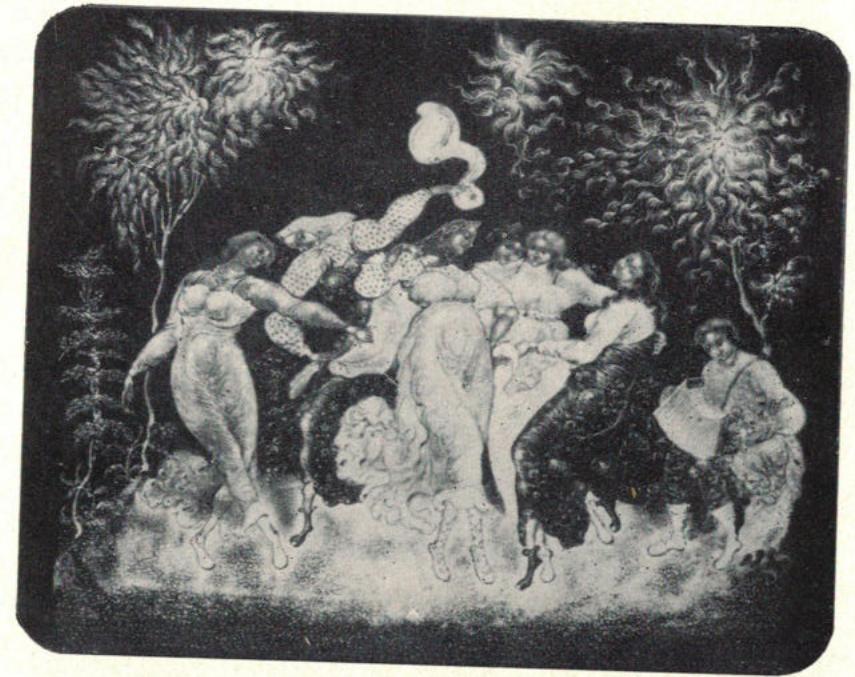
«Сказка о рыбаке и рыбке». Шкатулка



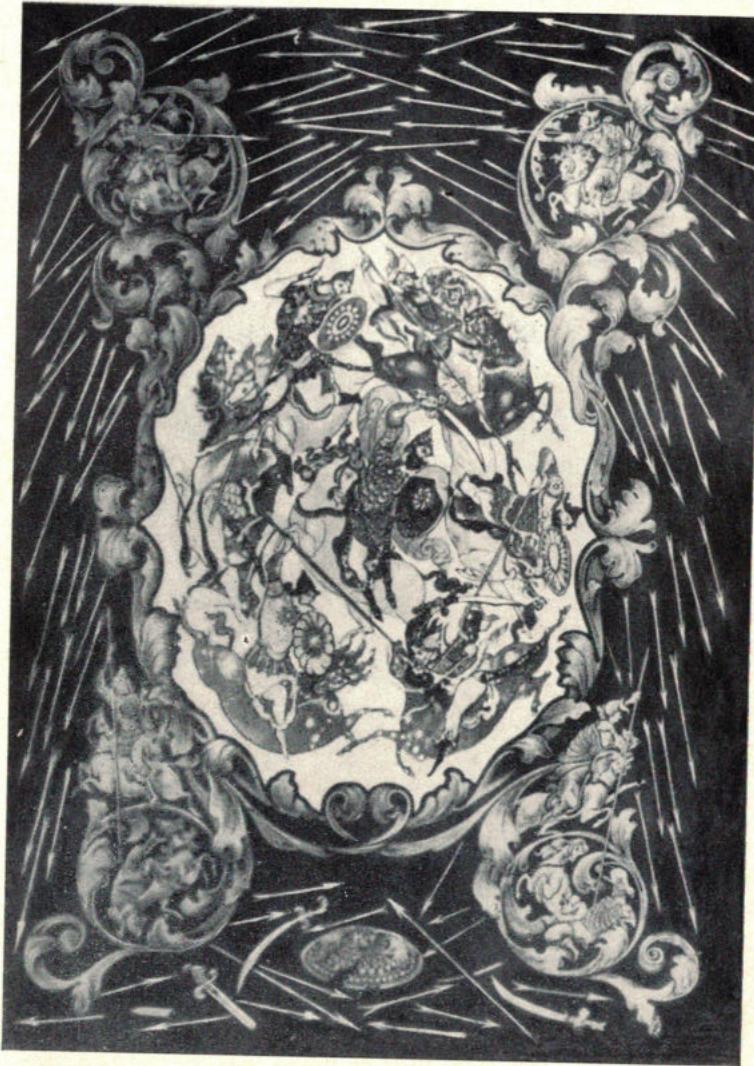
«Охота». Шкатулка



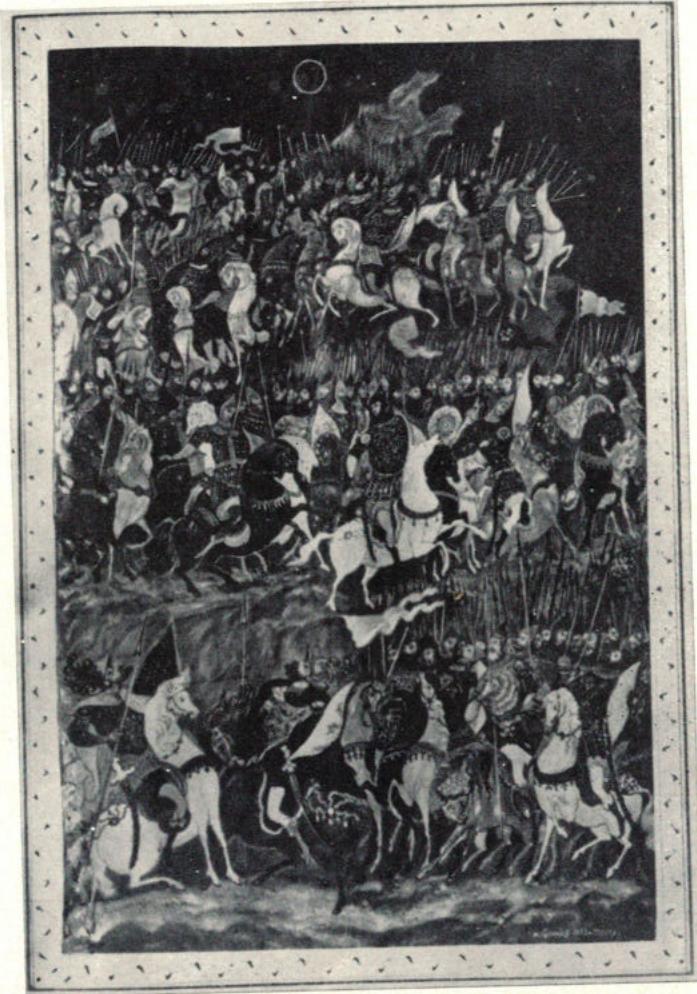
«Охота на оленя». Металлическое блюдо



«Хоровод». Шкатулка



Обложка к «Слову о полку Игореве». Пластина



«Затмение». Илл. к «Слову о полку Игореве».
Пластина



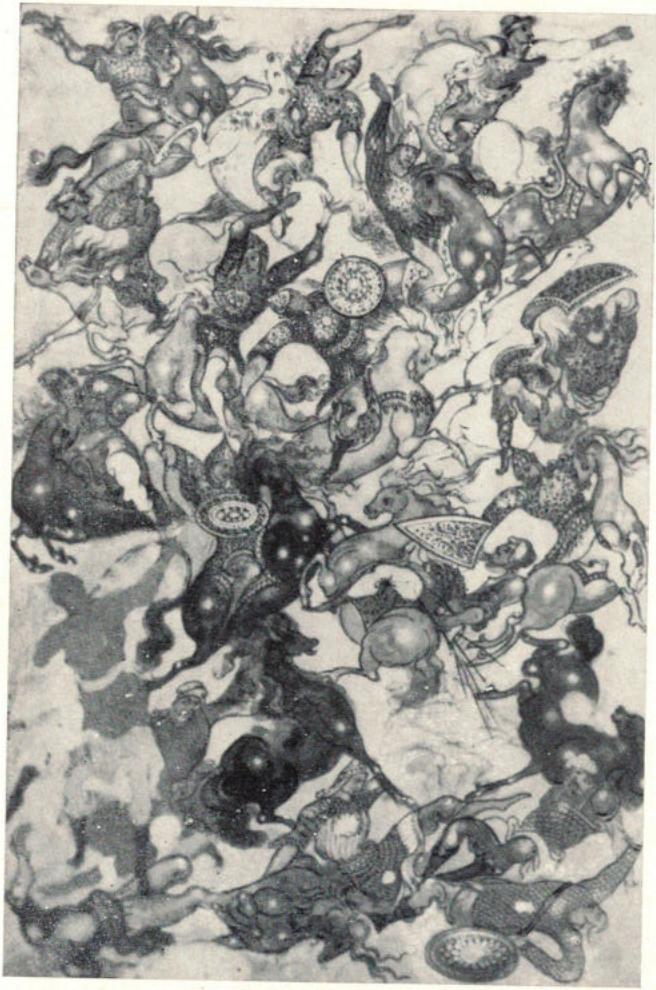
«Сон Святослава». Илл. к «Слову о полку Игореве».
Пластина



«Плач Ярославны». Илл. к «Слову о полку Игореве». Пластина



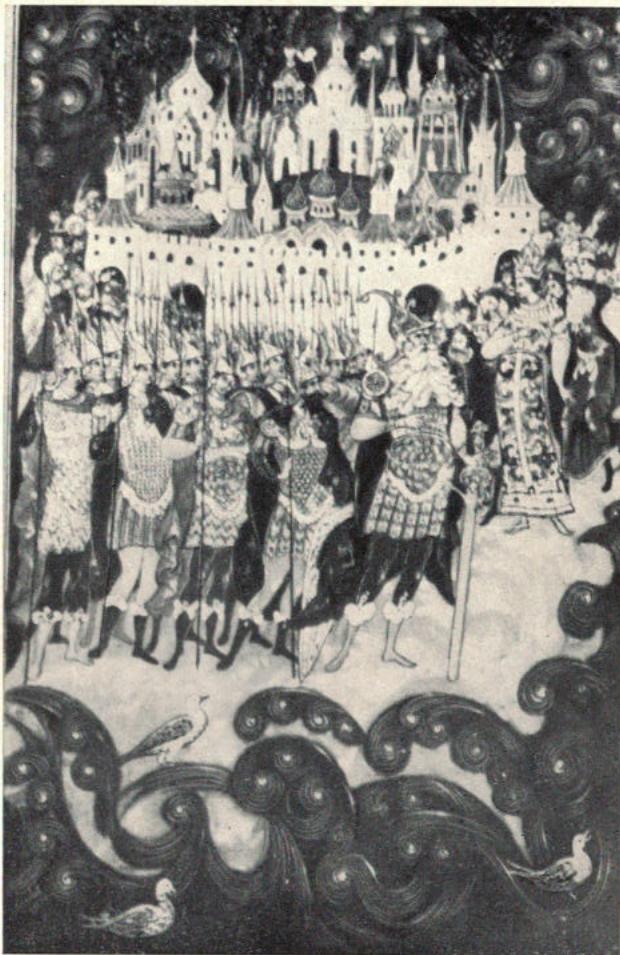
«Бегство Игоря из плена». Илл. к «Слову о полку Игореве». Пластина



«Битва». Вариант илл. к «Слову о полку Игореве».
Пластина



«Пленение Игоря». Рисунок композиции. Вариант илл.
к «Слову о полку Игореве». *Пластина*



«Тридцать три богатыря». Илл. к «Сказке о царе Салтане». Пластина

восемнадцать раз участвовал в больших сражениях и был контужен. Осенью 1915 года ему посчастливилось побывать в Москве и в Палехе.

В то время его жена жила в Москве, в прислугах у Глазунова Александра Александровича, свояка, хозяина небольшой иконописной мастерской. Глазунов слыл образованным человеком, даже напечатал книжечку по иконографии. Может быть, именно по этой причине Голиков подарил ему книгу о Рафаэле. Потом каким-то образом книга опять оказалась у Голикова в Палехе, и он часто листал ее, рассматривал рисунки и живопись великого художника.

Но это было потом. А пока шла война. И снова был фронт. В часы затишья Голиков иногда рисовал офицеров, его рисунки нравились, и художника перевели в канцелярию. Он был и поваром, и переплетчиком, работал на шапирографе.

И вот — революция, в полку начались митинги. Голиков нарисовал четырехаршинный плакат: солдата и крестьянина. Когда это первое революционное творение Голикова несли на митинг, встречные крестьяне снимали шапки и крестились: плакат принимали за икону.

В 1918 году Голиков вернулся домой. В Палехе старые корни были уже подрублены: иконописное производство перестало существовать. Надо было искать другую работу, добывать средства, кормить семью. Многие бывшие иконописцы начали обзаводиться инвентарем, заводили лошадей и учились пахать землю. Другие уезжали в Сибирь — там было сытнее. Голиков перебрался в Шую: сначала вместе с Иваном Александровичем Колесовым изготавливал для Всевобуча плакаты. Эскизы делались в красках, а печатали плакаты на серенькой бумаге и тусклыми красками.

Потом он устраивается художником-декоратором в Шуйский показательный театр. Во главе его стоял Н. П. Матрин, образованный и талантливый режиссер. Голиков понял, что здесь он на месте. Здесь было горение, интуиция, молодость, работа была интересная, хотя и новая для него.



И. Голиков пишет декорации для постановки «Песни о Степане Разине»

Основам театральной живописи его научил Матрин, которому художник не только пришелся по душе, но и вызвал его искреннее восхищение. Нравился Голиков и всем актерам.

Репертуар был пестрым: Шекспир, Мольер, Островский, Л. Андреев, Ал. Толстой, Гамсун и др.

Когда однажды не осталось больше никаких материалов для оформления, Матрин начал ставить пьесы в световых декорациях. Голиков рисовал их черным контуром и ярко расцвечивал анилином на папиросной бумаге величиной не больше десяти сантиметров, закладывал изображение между двух стеклышек, и световая декорация, самодельный рисованный диапозитив, была готова.

Потом Матрин переехал в Кинешму, в театр имени Островского. На должность художника он пригласил снова Голикова, имя которого уже знали в Иваново-Вознесенске и в Костроме.

В театре имени Островского тогда работал Л. М. Чернов-Плесский художник с академическим образованием, который часто не выполнял своих обязательств перед театром. Так случилось и ко дню приезда Голикова. До премьеры «Грозы» оставалось три дня, а декораций никто еще не начинал. За три дня Голиков написал все необходимое, и его работа очень понравилась, особенно своими необычными и впечатляющими красками.

В Кинешме он познакомился с М. П. Сокольниковым. Все отмечали талант Голикова, советовали ехать учиться в Москву.

В Москву Голиков приехал в 1922 году. Сейчас мы знаем, что эта поездка была решающей. Контакт со столицей для нового Палеха был нужен, как живая вода. Голиков явился к Глазунову, который возобновил работу своей мастерской, превратив ее из иконописной в художественную. В то же время и другие палешане устремляются в Москву. Они также теперь не питают никаких надежд на иконопись, настойчиво ищут новых форм художественного труда, и при этом по привычке стараются держаться семейственно, стайкой.

Глазунов хорошо знал иконопись, собирая образцы древних писем, разные книги, рисунки и фотографии, палехские иконы XVIII века. Предпримчивый и энергичный человек, хороший организатор, он думал о новых видах художественных росписей, искал и находил мастеров, но по-прежнему чувствовал себя хозяином — было время нэпа.

У Глазунова Голиков встретил Ивана Петровича Вакурова, опытного иконописца из Палеха, который много работал по реставрации древнейших фресок и икон в Новгороде и в Пскове, а теперь тоже искал новые пути в искусстве. В конце 1922 года Голиков и Глазунов приметили в

Кустарном музее (теперь Музей народного искусства на улице Станиславского) черные, блестящие коробочки из папье-маше, украшенные живописью художников из подмосковного села Федоскино. Глазунову первому пришла в голову мысль попробовать расписывать папье-маше. Для судеб палехского искусства этот момент оказался решающим.

Здесь надо кратко охарактеризовать федоскинские лаки.

С конца XVIII века ведет свою родословную знаменитая федоскинская маниакюрная живопись на чернолаковых коробочках из папье-маше. Это оригинальная и хорошо выработанная народная живопись выполнялась масляными красками. Художники копировали популярные произведения русской и западноевропейской живописи XVII—XIX веков, обычно с репродукций, причем оригинал подвергался стилизации применительно к черному фону, с использованием декоративных эффектов и приемов (подкладки из золота, серебра, перламутра). Особенно часто варьировалась знаменитые «тройки зимние», «тройки летние» и «чаепития». Все это перелицовывалось применительно к простонародному пониманию красоты и мастерства.

Голиков и его друзья внесли в эту вековую традицию совершенно новый и неожиданный смысл: вместо масляных красок применили яичную темперу с росписью золотом и серебром, нашли новые декоративные приемы сочетания фона и красочного изображения с орнаментом, ввели в роспись шкатулок древнерусский стиль в палехской интерпретации и выработали на этой основе свой живописный крестьянский примитив.

Острый глаз Голикова сразу же подметил особенности федоскинских мастеров. «Реальная копировка Маковского», — сказал художник.

Решили расписывать папье-маше, но у них не было материалов, и они не знали техники лаковой живописи.

У Глазунова нашлась ванночка из черного папье-маше. Из нее вырезали донце, и Голиков расписал его золотом,

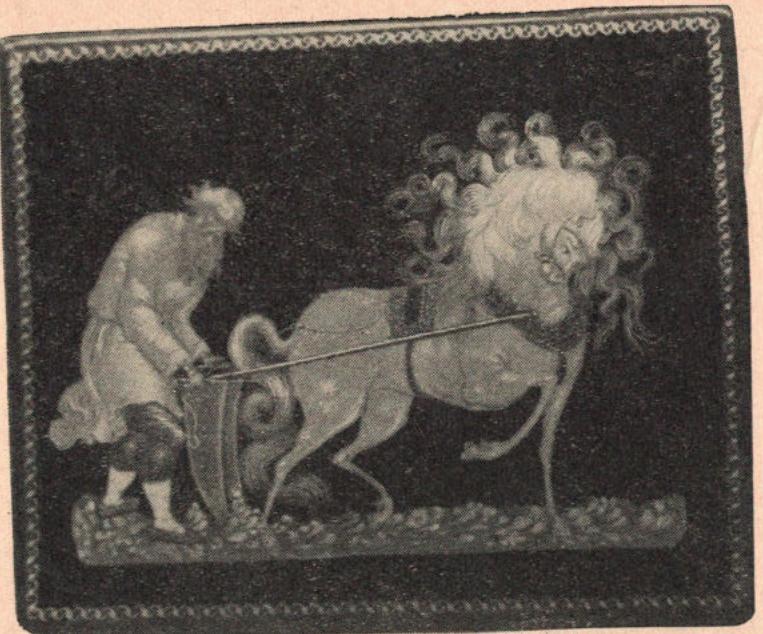
скопировав иллюстрацию Доре, изображающую Адама в раю. Рисунок подражал твердому резному штриху гравюры. В миниатюре много растений, цветов, зверей и птиц. Золотая каллиграфия по черному фону казалась изысканно-красивой, драгоценной. Правда, в рисунке и композции Голиков еще очень робко отходил от оригинала. Позднее он будет поступать иначе, до неузнаваемости перерабатывая образы, взятые у других художников.

Работа понравилась сотрудникам кустарного музея, палешанам начали выдавать папье-маше. Голиков пробует работать на новом для него материале яичной темперой, с росписью золотом и серебром.

Для многих читателей эти подробности техники могут показаться весьма несущественными. Но дело в том, что темперная живопись, когда-то имевшая всемирное значение, после всюду была утрачена, и иконописцы Палеха оказались почти единственными хранителями ее традиций.

Что такое яичная темпера?

Краски для художников делают из красителей, обычно из тонкотертых порошков. Если их растворить в воде, получаются акварельные краски, а если на масле — масляные. Но можно взять желток куриного яйца, разболтать его в воде и в этой эмульсии растереть краски, получится то, что называется яичной темперой. Эти краски были изобретены очень давно. Но особенно широко они применялись в средние века, прежде всего в Византийской иконописи, а потом в романский и готический периоды развития искусства. Яичной темперой писали и в эпоху Возрождения во всех странах Западной Европы, в древней Руси, в Болгарии, в Армении, в Грузии и во многих других странах. Достаточно сказать, что все итальянские картины времен Джотто, Мазаччо, Боттичелли написаны яичной темперой, обычно на досках. Но в XV веке художники Нидерландов начинают писать масляными красками, а в XVI веке им пишет картины большинство художников Западной Европы. С этого времени темперные краски были в Западной



«Пахарь». Портсигар

Европе совершенно забыты. В России это случилось в эпоху петровских реформ, в XVIII веке господствует почти безраздельно масляная живопись на холсте. И только палешане (а вместе с ними иконописцы Холуя и Мстера) донесли эту технику до самой революции, а после революции вдохнули в нее новую жизнь. Художники Палеха и до сих пор владеют методом этой живописи, используя его творчески. Как и в старину, в росписи применяется золото.

В первых работах палешан на папье-маше чувствовалась

большая зависимость от чужих произведений, близость к репродукциям. Вскоре Голиков написал своего первого «Пахаря»: на черном фоне красочный силуэт бородатого крестьянина в красной рубахе, налегающего на соху. Миниатюра написана яичной темперой, но краски ее пестры, рисунок еще несколько неуклюж. Однако важно, что художник нашел мотив, который потом будет все годы разрабатывать — во множестве вариантов. И в то же время совершенно очевидно то, что в этом произведении художник нарочито создал наивный и грубоватый примитив. Тем не менее в этом произведении впервые появляются те черты, которые четко очерчивают декоративно-художественные принципы новой палехской миниатюры на папье-маше, здесь, хоть и схематично, но уже достаточно ясно определено новое понимание миниатюры. Вслед за этим скоро появятся произведения, в которых будет и блеск, и виртуозное мастерство, и оригинальные, еще невиданные художественные достоинства.

Глазуновская мастерская попала в поле зрения искусствоведа А. В. Бакушкинского. Он помог отнести неудачные попытки копировать Семиродского, разные картинки и репродукции, указал на художественную ценность приемов палехской иконописи.

Под влиянием этих идей Голиков написал миниатюру «Игра в шашки». Мотив оказался счастливой находкой, и потом в течение многих лет художник, как и к «Пахарю», все время возвращался к нему, развивая и обогащая в новых вариантах. Произведение привлекает ясностью и отчетливостью построения декоративно-художественного образа. Тут уже с полной определенностью выявляется то, что можно назвать специфически палехским пониманием стиля и миниатюрности. Кроме того, произведение свидетельствует о том, что палехскому художнику удалось воскресить давно забытый, но прекрасно выработанный стиль так называемого «московского барокко» (конец XVII — начало XVIII века).



«Игра в шашки». Шкатулка

Увлеченно работал А. В. Бакушинский с московской группой Глазунова, занимаясь их художественным воспитанием.

Кустарный музей покупал их росписи для продажи в своем магазине. Роль Кустарного музея в возникновении нового палехского искусства невозможно переоценить.

Постепенно вырабатывались основы техники: применение темперной живописи, роспись золотом и серебром, техника плавей, тонкие миниатюрные приемы живописи.

Первые вещи Голикова и Вакурова, подписанные А. Глазуновым, были показаны на художественно-промышленной выставке в Государственной Академии художественных наук (ГАХН) в 1922 году. Работы отметили дипломами первой степени и приобрели для Кустарного музея.

На этой выставке рядом с первыми росписями на папье-маше, сделанными московской группой палешан, находились росписи деревянных изделий, присланных из Палеха. Выделялись работы И. Маркичева и А. Котухина. После того, как в Кустарном музее оценили на примере первых работ Голикова значение древней палехской традиции, серьезное внимание обратили на возможности Палеха. А. Котухина и И. Маркичева пригласили в Москву. А. В. Бакушинский говорил с ними о возможности возрождения в Палехе древней художественной традиции на новой основе. Это открывало новые перспективы.

А положение бывших иконописцев было нелегким. В 1918 году была организована декоративно-художественная артель, но работы было мало. По традиции иногда расписывали церкви, реставрировали иконы, писали декорации для театров и клубов и портреты. Артель поддерживала Владимирский союз кооперативно-кустарных артелей, он снабжал ее деревянными изделиями для росписи. Надо ли говорить, что эта живопись не имела большого художественного достоинства. Копировали разные картины, иллюстрации, ни о какой традиции никто не думал.

Маркичев и Котухин, убежденные примером глазуновской мастерской, вернулись в Палех и написали первые свои произведения на дереве в традициях древнерусского искусства, на сюжеты народных песен и деревенской жизни.

В те годы Советское правительство принимало меры для восстановления и развития кустарных промыслов и ремесел, особенно художественных. Это благоприятствовало возникновению нового палехского искусства.

Голиков тоже возвратился в Палех и здесь вместе с А. В. Котухиным продолжал опыты по росписи папье-маше. А в Москве самостоятельно работал И. П. Вакуров.

Летом 1923 года палехская Артель получила заказ от Кустарного музея. В Палех приехал А. В. Бакушинский с черными федоскинскими шкатулками и подносами. Лучшие мастера — Баканов, Маркичев, Котухин — засели рисовать эскизы на бумаге, которые они показывали Бакушинскому, выполняя все его советы. С этого времени Бакушинский в продолжении десяти лет часто наезжал в Палех и настойчиво работал с мастерами, сделавшись их настоящим художественным руководителем. Он встречался и беседовал с каждым художником, устраивал совещания в Артели, рассказывал о законах декоративно-орнаментального искусства, критически анализировал палехскую иконопись, знакомил мастеров с античной фреской и вазописью, с искусством Византии, с древнерусскими стилями. Он воспитывал и очищал их вкус, вырабатывал новое понимание искусства, основанного на отражении действительности. В художественном отношении самым ценным было обращение к традициям древнего палехского иконописания.

А. В. Бакушинский, занимавшийся в то время кустарными промыслами России, хорошо знал палехское искусство иконописи, ибо сам был родом из Палеха. Широко образованный историк и популяризатор искусства, музейный исследователь детского художественного творчества,

он обладал даром педагога и помог палешанам разобраться в сложном и пестром иконописном наследии. Бакушинский исследовал отношения палехского иконописания к древнерусскому, рассматривая его не как пережиток, а как живоносный источник русской народной живописи. Он показывал возможность возрождения в Палехе традиции древнерусской живописи, а это ввело Палех в широкое русло русской эстетической мысли и художественных поисков начала двадцатого века. Дело в том, что в начале века произошло так называемое эстетическое открытие русской иконы. Тогда древние иконы были очищены от слоев потемневшей олифы и позднейших малоценных записей, которые скрывали мудрость композиционных построений, свойственную многим древним художникам, рафинированность живописных приемов. Древняя красота покорила даже людей, которые были, говоря словами Горького, «избалованы услугливостью живописцев». Так, русская икона покорила одного из знаменитых вожаков нового искусства Анри Матисса.

Сразу же после революции в стране начались экспедиционные археологические исследования, выявление и реставрация древнерусской иконы и фрески. Многие художники в поисках нового, современного стиля искусства, народного в своей основе, идеального и монументального, начали перестраивать язык живописи на принципах, извлеченных из древнерусской живописи (Петров-Водкин, например).

Роль Бакушинского в становлении нового искусства Палеха трудно переоценить. В своих научных исследованиях и беседах с мастерами он показал, что в истории иконописного Палеха были не только взлеты, но и падения, период расцвета стиля и мастерства и периоды упадка, утраты стиля. Надо было очиститься от всего мнимого, сомнительного, найти подлинно художественные ценности. Без А. В. Бакушинского палешане так быстро, с таким блеском не справились бы с этой задачей.



«Три музыканта». Металлическое блюдо

На Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставках в Москве, для участия в которых были привлечены художники Голиков, Вакуров, Котухин, Маркичев, Баканов и другие, палешане получили дипломы первой степени.

Выставка оживила интерес к народному творчеству, к народной песне и вызвала подъем кустарных художественных промыслов. Повинуясь духу времени, палешане выполняют росписи на сюжеты песен, в том числе песен, которые пелись в Палехе. Народные песни воспринимаются через призму деревенской жизни, крестьянских работ и развлечений. И. М. Баканов изобразил в центре подноса, как в

Палехе пели и танцевали «Ленок», а вокруг — как ленок сеют, дергают, прядут и ткут.

И. П. Вакуров написал «Пряху», «В поле», «Крестьянина со споном»; И. В. Маркичев — «Пастушков». Голиков работал очень много, быстро, он написал «Пряху», «Деревенскую гулянку», «Парочку», «Игру в шашки», «Косаря», «Жнитво», «Музыкантов», «Петухов», «Гройку», «Охоту», «Битву».

Из-под кисти Голикова появляются миниатюры, которые отражают революционные перемены в жизни деревни и в стране: «Красноармеец-отпускник в деревне», «Красноармеец», «Сельскохозяйственные работы» (металлический поднос), «Красный пахарь». Он создает первые произведения на сюжеты Пушкина: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Бесы».

Но дело было еще не налажено. Художники Палеха умели писать миниатюру, но не знали, как делать папье-маше, лакировать и полировать, сушить в печах. Федоскинские мастера ревниво оберегали то, что они считали «секретами» своего производства. Начатое дело в Палехе замерло: сырья палешанам больше не давали, отданные в полировку произведения оказались испорченными. Федоскинцы объясняли, что не годятся краски: ведь они писали масляными красками, а палешане привозили вещи, написанные яичной темперой. Требовался совсем другой режим сушки в печах.

В Палехе, в доме братьев А. и В. Котухиных, шли совещания.

Глазунов предложил самим освоить и производство папье-маше, и его полировку. Опыты долго не удавались. У мастеров опускались руки, но Голиков был настойчив. У него было немного папье-маше, и он начал расписывать черные коробочки на глазах у своих товарищих. Работали в доме Котухиных. Голиков и Котухин покрывали живопись лаком, сажали сырье вещи в русскую печь для сушки и обычно сжигали их. Наконец научились правильно

вести процесс горячей сушки, чтобы не сгорала живопись и не обугливалось папье-маше.

А вокруг было много недоброжелательства, косых наследливых взглядов и разговоров. Многие не понимали нового дела, затеянного художниками. Вот как Голиков вспоминал об этом времени: «Правда, материально я жил мерзко, но совершил революцию иконного искусства. Я ведь думаю — иконописцы большие художники, и зло было слушать, когда, бывало, придешь на собрание, а председатель сельсовета клеймит нас богомазами, никому не нужными людьми»*.

Котухин уехал в Москву, чтобы наконец постигнуть секреты лаковой живописи и производства папье-маше. А Голиков остался в Палехе один, упорно продолжал писать. Одному было плохо, он звал товарищей, настойчиво уговаривал лучших мастеров-иконописцев взяться за новое искусство. Из окна своего дома он видел, как И. М. Баканов выезжает из ворот напротив пахать в поле или везет из лесу дрова. Голиков зазывал его к себе, показывал свои миниатюры: «Красного пахаря», «Игру в шашки», «Ряженых», «Музыкантов». Но склонить к новому делу старого иконописца было нелегко. В новое дело многие почти не верили, тем более, что первая кустарная артель влачила жалкое существование: ничего не зарабатывали, расписи не удавались и не пользовались успехом. Мастера уже втянулись в крестьянский труд. Баканов, который был одним из лучших мастеров у Сафонова, давно купил лошадь, завел хозяйство.

Еще в иконописной мастерской Голиков восхищался мастерством Баканова, который хорошо знал древнюю технику плавей, когда краски накладываются («выплавляются») тонким слоем, сохраняя прозрачность, образуя неуловимые сочетания. Баканов много работал по стенописи, по реставрации древних икон и фресок, писал иконостасы.

* Е. Вихрев. Палешане, стр. 89.

Это все были работы больших размеров. А теперь ему, шестидесятилетнему старцу, надо было учиться у Голикова миниатюрной технике на новом материале. Конечно, это было трудно.

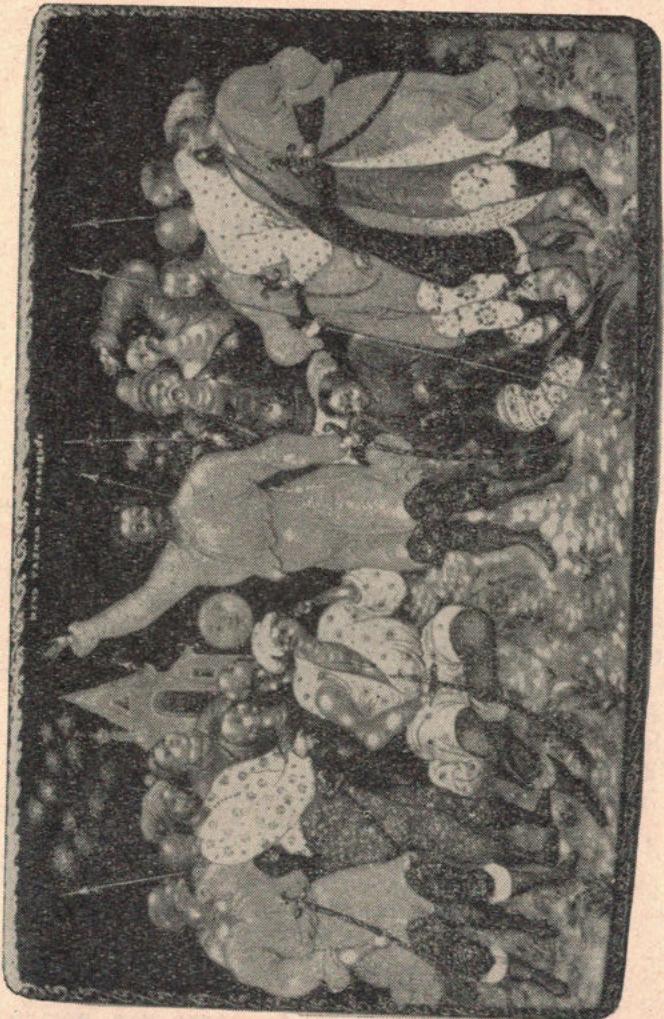
Наконец нашелся один, который пришел в мастерскую Голикова. Но это был отверженный человек, Балденков, по уличному прозвищу «Балда». Когда-то он был иконописцем, первоклассным личником, а теперь работал ночным сторожем на колокольне да сочинял стихи, за которые многие в селе ненавидели его. (Это были «стихи по поводу», отражавшие злободневные события в жизни села. Ефим Вихрев талантливо воссоздал эту фигуру в живописном очерке и там опубликовал лучшие стихи Балденкова.)

Балденков пришел работать к Голикову и жил в его доме. Они вместе ели и пили, вместе работали. В палехском музее имеется одно произведение, главным автором которого является Балденков. Но помогал ему в работе и вдохновлял его Голиков. Художники взяли иконную доску и по левкасу, яичными красками с применением золота, в иконописном стиле сделали погрудное изображение крестьянина. С блеском мастерства написанное произведение говорит о таланте Балденкова.

«Степан Разин» (на фанерной дощечке) также написан вместе с Балденковым. Композиция, пейзаж, фигуры выполнены Голиковым, а лица писал Балденков.

Не с персидской княжной представил Разина художник, а заправским оратором. Он обращается с призывом к вооруженному народу. Этого требовало время, впечатления от революционных митингов и ораторов. Однако стиль произведения иконный, древний, он явственно просматривается и в фигурах, и в одеждах — все действующие лица как бы сошли с ярославских фресок. Композиция пейзажа, горки и палаты также традиционны.

Постепенно стена недоверия к новому искусству давала трещину: в дом Голикова стали заходить местные интеллигенты — врачи, учителя, из школ приводили экскурсии,



«Речь Разина к казакам». Шкатулка

как в музей. Все чаще стали наведываться старые иконописцы: И. М. Баканов, братья Зубковы, Н. М. Зиновьев, которые с интересом разглядывали новую живопись.

Вскоре появляются варианты композиции «Степан Разин» на шкатулках. «Речь Степана Разина к казакам» (в Палехском музее) живо напоминает картину Репина «Запорожцы». Голиков старается обогатить строй своего произведения, отбросить застывшие рецепты иконного ремесла.

Для него это имело принципиальное значение. Он понимал художественные ценности иконописи, но в то же время видел, что ее формы теперь, под напором новых идей, новых сюжетов, должны были измениться.

Образ Степана Разина был одним из любимых в народе, и уже в этом чувствовался поворот палехского искусства к современности, к революции. Церковь Разина проклинала, а народ его воспевал, и Голиков в своих произведениях показывает это отношение народа к Разину.

Потом Голиков напишет еще не одну композицию о Степане Разине: «Из-за острова на стрежень», «Казнь Разина», «Речь Степана Разина» и другие. Из года в год он разнообразит композицию. «Вниз по матушке по Волге». Миниатюры очень выразительны: острый мелкий мазок передает ощущение бодрящего ветерка, струящейся воды, свежего кипения жизни. Разлив красок переходит в чеканный ритм золотого орнаментального плетения.

Работы палешан попадали на зарубежные выставки и особенно понравились в Венеции. Предстояла международная выставка в Париже. Палешанам предложили организовать в Палехе новую артель из лучших мастеров и работать для этой выставки. Глазунов хотел, чтобы артель палешан работала в Москве, а Голиков, Котухин и Бакушкинский настояли, чтобы она была в Палехе.

В ноябре 1924 года Голиков внезапно собрался и поехал в Ленинград, приглашенный работать преподавателем в Художественном училище (бывш. Штиглица). Но в

Москве он узнал, что его товарищи выезжают в Палех для организации «Артели», и с ними вернулся назад. Приехали Вакуров, Глазунов и Котухин. Глазунов остановился у Котухина. Пригласили И. М. Баканова, позвали братьев А. и И. Зубковых, И. В. Маркичева и 5 декабря * провели учредительное собрание. Председателем «Артели» избрали А. В. Котухина, членами правления — И. Маркичева и А. Зубкова, а Голикова с Бакановым выбрали в ревизионную комиссию. Установили паевые взносы, но все были безденежны и не смогли сразу собрать по два рубля. Написали Устав и отправили А. Зубкова в Иваново-Вознесенский Губсовнархоз для регистрации «Артели».

В первые же дни артельщики написали партию миниатюр и отправили их в Москву. С палешанами заключили договор на партию коробочек для выставки в Париже. Заказ был большой, нужно было расширить состав «Артели». К концу года уговорили вступить в «Артель» А. Ватагина и Г. Баканова, а через некоторое время и Д. Буторина.

Все работы, выполненные палешанами, в Москве были рассмотрены комиссией, и лучшие из них отправлены на выставку в Париж.

В Париже живопись палешан получила блестящее признание. Об этом писали в центральных газетах, и в «Артель» потянулись другие палешане, в том числе Н. Зиновьев, А. Дыдыкин и другие.

На Парижской выставке шесть товарищей-артельщиков получили дипломы и золотые медали.

Теперь «Артель» уже четко представляла свои художественные задачи. Надо было создать новый вид палехского искусства, тончайшую миниатюру, написанную на небольших предметах из папье-маше, при этом использовать все богатство древней иконописной техники. Консер-

* Со слов В. А. Котухина, это произошло 4-го числа, а 5-го уже пришли работать.

вативное ремесло надо было превратить в искусство. Но акцент ставился на восстановление древней традиции, поэтому новая артель стала называться «Артель древней живописи».

Иконы писались по образцам и привычным канонам, а теперь надо было сочинять свои собственные композиции и каждому выполнять произведение с начала и до конца самому, без разделения процесса на частичные операции. Это было по плечу только лучшим мастерам из иконописцев, поэтому неудивительно, что в новую артель принимали с большой строгостью — этим она отличалась от первой декоративно-художественной «Артели», в которую принимали без разбора, всех желающих.

Вновь образованная «Артель древней живописи» приютилась в крошечном сарае из красного кирпича, в котором раньше помещалась столярная мастерская Белоусовых. Эта постройка сохранилась и теперь составляет часть кинобудки Дома культуры. Драгоценная фотография донесла до нас фрагмент тех дней: первые артельщики тесно уселись за плохонькими, ветхими столиками и пишут свои миниатюры.

В 1926 году организовали ученичество: к лучшим мастерам прикрепляли талантливых ребят. Первым пришел Павел Баженов, который жил в деревне Подолине, возле Палеха. Он один год учился в иконописной школе, которая после революции распалась, но успел самозабвенно полюбить рисование. Многие замечали, как этот способный мальчик, всегда носивший с собой карандаш и бумагу, всюду — дома, на улице, в поле — рисовал все, что видел вокруг. Баженова прикрепили к Голикову, и через несколько лет из ученика вырос яркий художник, который внес новую струю в палехскую живопись.

Годы 1924 и 1925 оказались для Голикова особенно плодотворными. Он расписал многие десятки, а может быть, даже сотни изумительно красивых шкатулок, особенно малых размеров. Многие из них были отправлены

Москве он узнал, что его товарищи выезжают в Палех для организации «Артели», и с ними вернулся назад. Приехали Вакуров, Глазунов и Котухин. Глазунов остановился у Котухина. Пригласили И. М. Баканова, позвали братьев А. и И. Зубковых, И. В. Маркичева и 5 декабря * провели учредительное собрание. Председателем «Артели» избрали А. В. Котухина, членами правления — И. Маркичева и А. Зубкова, а Голикова с Бакановым выбрали в ревизионную комиссию. Установили паевые взносы, но все были безденежны и не смогли сразу собрать по два рубля. Написали Устав и отправили А. Зубкова в Иваново-Вознесенский Губсовнархоз для регистрации «Артели».

В первые же дни артельщики написали партию миниатюр и отправили их в Москву. С палешанами заключили договор на партию коробочек для выставки в Париже. Заказ был большой, нужно было расширить состав «Артели». К концу года уговорили вступить в «Артель» А. Ватагина и Г. Баканова, а через некоторое время и Д. Буторина.

Все работы, выполненные палешанами, в Москве были рассмотрены комиссией, и лучшие из них отправлены на выставку в Париж.

В Париже живопись палешан получила блестящее признание. Об этом писали в центральных газетах, и в «Артель» потянулись другие палешане, в том числе Н. Зиновьев, А. Дыдыкин и другие.

На Парижской выставке шесть товарищей-артельщиков получили дипломы и золотые медали.

Теперь «Артель» уже четко представляла свои художественные задачи. Надо было создать новый вид палехского искусства, тончайшую миниатюру, написанную на небольших предметах из папье-маше, при этом использовать все богатство древней иконописной техники. Консер-

* Со слов В. А. Котухина, это произошло 4-го числа, а 5-го уже пришли работать.

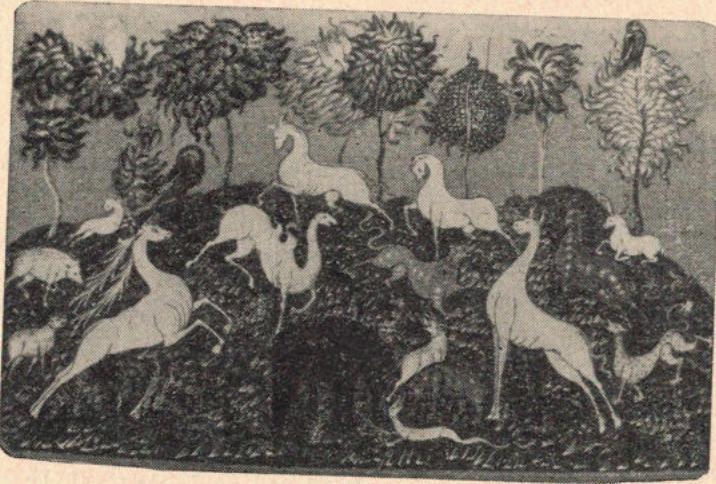
вативное ремесло надо было превратить в искусство. Но акцент ставился на восстановление древней традиции, поэтому новая артель стала называться «Артель древней живописи».

Иконы писались по образцам и привычным канонам, а теперь надо было сочинять свои собственные композиции и каждому выполнять произведение с начала и до конца самому, без разделения процесса на частичные операции. Это было по плечу только лучшим мастерам из иконописцев, поэтому неудивительно, что в новую артель принимали с большой строгостью — этим она отличалась от первой декоративно-художественной «Артели», в которую принимали без разбора, всех желающих.

Вновь образованная «Артель древней живописи» приютилась в крошечном сарае из красного кирпича, в котором раньше помещалась столярная мастерская Белоусовых. Эта постройка сохранилась и теперь составляет часть кинобудки Дома культуры. Драгоценная фотография донесла до нас фрагмент тех дней: первые артельщики тесно уселись за плохонькими, ветхими столиками и пишут свои миниатюры.

В 1926 году организовали ученичество: к лучшим мастерам прикрепляли талантливых ребят. Первым пришел Павел Баженов, который жил в деревне Подолине, возле Палеха. Он один год учился в иконописной школе, которая после революции распалась, но успел самозабвенно полюбить рисование. Многие замечали, как этот способный мальчик, всегда носивший с собой карандаш и бумагу, всюду — дома, на улице, в поле — рисовал все, что видел вокруг. Баженова прикрепили к Голикову, и через несколько лет из ученика вырос яркий художник, который внес новую струю в палехскую живопись.

Годы 1924 и 1925 оказались для Голикова особенно плодотворными. Он расписал многие десятки, а может быть, даже сотни изумительно красивых шкатулок, особенно малых размеров. Многие из них были отправлены



«Звери». Шкатулка

за границу, другие он щедро раздавал своим знакомым, и лишь редкие из них оказались в наших музеях. Поэтому никто не знает, сколько им было написано этих маленьких шедевров. Голиков на лету подхватывал новые идеи и моментально претворял их в блестящие миниатюры.

Дивная коллекция работ тех лет имеется в экспозиции музея в Палехе. В большинстве это совсем маленькие коробочки и брошки — круглые, овальные и прямоугольные. Лак безукоризнен, вещи прекрасно отполированы. Стиль и декоративные приемы живописи остро отточены, рисунок, композиция, колорит изысканно выразительны, краски светоносны и блестящи. Живопись играет, переливается, изображения естественно вписываются в форму шкатулок — в круг, в овал или в прямоугольник. Сюжеты и действия фигур всегда ясны и отчетливы, с высоким мастерством передается и движение фигур, и даже душевые со-

стояния действующих лиц. Это особенно ясно выражено в композиции с гитаристом: музыкант играет, а его одинокий слушатель глубоко сопереживает звуки мелодии. Условный пейзаж служит здесь прекрасным ритмическим сопровождением музыки.

Черный фон в этих коробочках всегда активен, благодаря ему краски превращаются в яркие вспышки света. И эти контрасты света и мрака очень динамичны, они вносят в живопись, написанную на черном, но светоносном фоне, ноту поистине космического светового драматизма. И всегда над царством тьмы торжественно царит мажорный световой аккорд, разложенный спектр солнечного света — желтые, синие, красные цвета.

Решающим условием возникновения нового палехского искусства было соединение традиции с современностью.

Если иконопись была связана с религиозным содержанием, с мистикой, то теперь надо было соотнести старую форму и принципиально новое содержание. В простейшем случае это делалось примерно следующим образом.

В Крестовоздвиженском храме с давних пор хранится икона «Никола в житии и чудесах», которая признана образцом для формирования палехского стиля изображения. В одном из кляйм изображается море, окруженнное со всех сторон землей: справа и слева возвышаются горки. А на воде корабль под парусами, в нем несколько корабельщиков и с ними святой Никола, с золотым nimбом вокруг головы. Здесь изображается одно из чудес Николы-чудотворца.

Но палешане больше не хотели изображать святых. И на иконы они теперь смотрели по-новому: иконы для них были прежде всего рукотворением их предков, к которому они сами были причастны.

Что же обозначало иконное изображение? Очевидно, что-то реальное, думалось Голикову и его товарищам. Однажды, когда Голиков рассматривал кляймо с кораблем, где море с обеих сторон обрамлено горками, ему подумал-

лось, что старый иконописец изобразил Волгу так, как о ней поется в народных песнях:

Меж крутых бережков
Волга-речка течет,—

или —

Вниз по матушке по Волге...

И вот Голиков начинает писать многочисленные свои вариации на тему песни «Вниз по матушке по Волге». Пишет и на круглых маленьких пудреницах, и на прямоугольных бисерницах, и на шкатулках разных размеров и формата — то сжимает композицию, приближая к квадрату, то растягивает ее горизонтально, то вводит ее в овал и в круг.

Композиция традиционна, но все корабельщики очень энергично жестикулируют, а на берегу стоит одинокая женщина и помахивает во след добрым молодцам беленьким платочком. Каждый раз Голиков пишет все по-новому, ни в чем не повторяясь, сохраняя только элементы композиции и основные композиционные линии, но постоянно изменяет пропорции, рисунок, структуру горок, число и форму деревьев и кустиков, цветовые пятна, экспрессию, динамику и т. п.

Это простейший пример взаимодействия старой формы и нового содержания.

Пример типичен для своего времени. Нечто подобное происходило в массовой песне времен гражданской войны. Например, популярная песня «Слушай, товарищ, война началася» написана на мотив старого романса «Белая академия». Романс был всем хорошо известен, к музыкальному напеву сочинили новый текст, который, в свою очередь, изменил характер музыки: она утратила томный, салонный тон и вместо душепитательных интонаций приобрела бодрый, маршеобразный характер.

Мы видим, что и палехская композиция, и песня сложились сходным образом, как бы повинуясь одному и тому

же закону, который проявлялся в народной живописи и в народной музыке. Палехское искусство с первых же своих шагов влилось в общий поток художественного творчества революционных масс.

В 1926 году появляется роспись шкатулки на сюжет стихотворения Ефима Вихрева «Курган». По словам Голикова, поэт сам предложил ему этот сюжет. Голиков представлял свою миниатюру в качестве иллюстрации к тексту, поэтому рядом с изображением он написал золотом весь текст стихотворения. И текст, и миниатюра обрамлены «реверсовой».

Стихотворение Вихрев написал под впечатлением событий гражданской войны, в которых он участвовал. Оно примыкает к той поэтической традиции, когда поэт, описывая революцию, вспоминает скифские времена, кочевья и древние битвы, что накладывает на жизневосприятие поэта печать романтизма, привносит в изображение пряные и яркие краски. Вихрев-поэт почувствовал в палехском искусстве родственную душу, понял способность его художников воплотить в красках эту новую поэзию. Через Ефима Вихрева, коммуниста и участника гражданской войны, представителя революционных железных отрядов иваново-вознесенского пролетариата, молодая советская литература впервые начинает оказывать влияние на искусство древнего Палеха. Затем это влияние новой литературы будет сказываться в работах палешан все сильнее.

Как художник, Голиков откликался буквально «на все впечатления бытия». Обладая способностью обостренного художественного видения, он и обыденную деревенскую жизнь воспринимал ярко, поэтично. С натуры Голиков для лаков никогда не писал, но очень чутко воспринимал окружающее, и это накладывало отпечаток на все, что выходило из-под его кисти. Он умел передать душевное состояние подчеркнутой экспрессией рисунка, красочного пятна, композиции.

«Прежде чем начать картину, сначала переживу, весь

уйду в тот мир, который нужно изобразить», — писал о себе художник.

«Гулянка, хоровод, пляска. Виртуозность во время пляски парня и девки. В отдалении где-то гармошка. Запечатлеваю отголоски: какое настроение...» *

Когда звучала протяжная, берущая за душу старинная ямщицкая песня «Вот мчится тройка удаляя», Голиков потрясенно переживал красоту ее мелодии, потаенный смысл слов, ритмы и мелодические обороты. Как в народном исполнении песня никогда не повторяется механически дважды, а каждый раз по-новому, так и под кистью Голикова рождались все новые и новые вариации на тему «Тройки». Он написал десятки и сотни «битв», «хороводов», сюжетов разных песен, но чаще всего писал «тройки»: зимние и летние, тройки свадебные — с пейзажем и без пейзажа, — с волками, с луной; тройки, связанные с поэтическими сюжетами («Бесы», «Генерал Топтыгин»). И всегда это был талантливый и вдохновенный экспромт: открывалась еще одна грань бесконечно богатого образа. Поэтическая езда на тройке много раз описана русскими писателями, воспета в песнях и романсах, изображена в картинах и рисунках, в народных картинках, отражена в симфонических произведениях и камерной музыке. У Гоголя она стала символом России. Сколько чувств, сколько поэзии, пророческих прозрений и философских раздумий связано с образом русской тройки в искусстве.

А Голиков так полновесно пополнил эту сокровищницу. И побежали киноварные кони по черному лаку... В природе нет красных коней. Они возникли в народном искусстве, озаренные светом творческой фантазии. Это зримое воплощение народного выражения: «конь-огонь». Со стихией огня, солнечного света и тепла сочетался конь еще в первобытные времена, где-то в подсознании он прочно связывался с огненным, солнечным цветом. Язычество давним-давно

* Е. Вихрев. Палешане, стр. 93.

позабыто, а поэтический образ живет и развивается в сознании народа, получает все новое и новое значение.

Вот на металлическом подносе, на черноте блестящего мрака, горит ярчайшей киноварью ослепительная красная тройка. Так художник изображает тройку, о которой поют народные песни, на такой тройке добрый молодец мчит в высокий терем к своей милой. А сбруя, расписанная золотом, на языке живописи говорит нам о звоне бубенцов.

Голиков писал много, быстро, смело. Длинная вереница черных коробочек вспыхивала и зажигалась киноварью, зеленью, синими и желтыми огнями. Работал он всегда вдохновенно, это было какое-то неистовство, и, как говорил сам Голиков, краски он «разбрасывал направо и налево по своим предметам». Разбушевавшаяся стихия красок сдерживается композицией, организуется стремительным бегом гибких линий рисунка.

В красках у Голикова всегда отражались впечатления, навеянные природой. Он приносил с лугов и полей охапки цветов и разбрасывал их на столе, всматривался в них.

Образы, созданные Голиковым, отличаются тем, что вызывают множество самых различных ассоциаций. «На первый взгляд, у меня получается букет цветов, а когда взглядишься — тут бой или гулянка», — писал Голиков. Полевые цветы в структуре его творческой фантазии играли особую роль. Это не надо понимать натуралистически, грубо. Речь идет о том, что сложнейшая динамика красок и форм цветов подталкивала его к прозрению динамики будущих его «битв», «хороводов» и «троек». Так мы замечаем в движении облаков фантастические картины: прибои экзотических морей, невиданной красоты замки. Вспомним, что великий Леонардо да Винчи советовал для развития композиционной фантазии рассматривать старые, покрытые бесформенными пятнами стены.

Очень точно и поэтично отразил особенности таланта Голикова ивановский поэт Дм. Семеновский в стихотво-

рении «Цветы». Мы цитируем его с небольшими сокращениями.

Толпой видений обуян,
Шагал он средь цветов несметных —
Художник Голиков Иван,
Создатель вихрей пышноцветных.
Сухой, с колючками усов,
Горячим удивленным взором
Смотрел он в сизый дым лесов
Над разбежавшимся простором.
Срывал смолистую дрему,
Сбирая пунцовные гвоздики.
И все мерещились ему
Далекой битвы гул и крики.
Вдыхая нив зажженных гарь.
Пугливо мчались кони в сечу.
С высокой яростью дикарь
Стремил копье врагу навстречу.
Все миновало. И в местах,
Где силу истребляла сила,
На истлевавших костях
Земля свои цветы взрастила.
Кругом — покой. И не одно
Над полем зарево не взвито.
Тот век прошел давним-давно,
То время накрепко забыто.
Но человек с пучком цветов,
В руке коричневой зажатых,
Так ясно видел строй щитов
И слышал пенье стрел пернатых.
И в краски светлых летних сил,
В красу июньского цветения
Он прихотливо нарядил
В мечте возникшие видения.
И лучезарный ореол
Июньской неги и покоя
Под веющей кистью перецвел
В кипучий смерч степного боя.

Голиков работал на слоновой кости, на пергаменте и железе, на перламутре и стекле, на дереве и морском камне.

Как ни трудно жилось в то время художнику, он постоянно бодрился: «Не теряю надежды, что Советскому Сою-

зу во многих областях нужна будет наша стилизованная, декоративная... работа»*, — писал он.

Палехскими лаками заинтересовался Нижегородский госторг, и в 1926 году прислал своего представителя с заказом создать композиции на новые сюжеты. Фантазия Голикова получила сильный импульс.

К десятилетию Советской власти Голиков расписал письменный прибор «Десять лет Октября» и круглую пластинку «Третий Интернационал».

В росписи письменного прибора уже заметно окрепли новые, современные элементы палехского искусства, свидетельствующие о большом качественном сдвиге лаковой миниатюры.

Здесь впервые художник-палешанин изобразил Владимира Ильича Ленина, вождя Октябрьской революции. Голиков показал штурмовой настиск героев Октября, осененных красными знаменами, кавалерийские схватки гражданской войны, силу мирного труда, олицетворенную в фигурах рабочего и крестьянина. Замысел в целом подчинен важной в то время идее смычки рабочих и крестьян.

Для Нижегородской ярмарки Голиков с Бакановым расписали павильон. Голиков написал панно «Хоровод».

Этот большой холст (размер 3,50 × 2,20 м) дает, может быть, представление и о том, как выглядела театральная живопись Голикова. Грубый и довольно редкий по фактуре холст не грунтован, а только проклеен. Краски тоже kleевые, да еще бронза и серебро. Все здесь рассчитано на общий декоративный эффект, на восприятие с большого расстояния. Здесь важны цветовые контрасты. Голиков пишет фигуры на темном синем фоне. Лица, силуэты фигур, ритм движения должны легко вызывать мгновенное и цельное восприятие стремительно кружавшегося хоровода. Это какое-то неистовство, языческая вакханалия, как в

* Е. Вихрев. Палешане, стр. 96.

скульптуре древнегреческого мастера Скопаса «Неистовая менада».

Экстатическое чувство до конца проявляет себя в ритме движений ослепительных, поразительно живых фигур юношей и девушек. Их одежда, как и фон, — небо и земля, — украшены динамическим орнаментом. Ритмичен и динамичен красочный штрих. Образ замкнут, целостен, закончен. Здесь не нужны тонкие цветовые нюансы, и Голиков вводит в большие цветовые плоскости мощные штрихи-полосы, которые на расстоянии оживляют плоскость, заставляют ее трепетать и дышать.

Однажды Голиков захотел попробовать расписывать фарфор, но техники этой живописи он не знал, фарфоровых фабрик поблизости от Палеха не было. И все-таки ему хотелось увидеть, как палехская живопись ляжет на фарфор. Он взял белые фарфоровые тарелки, покрыл их, как шкатулки, лаком, написал на них своего «Пахаря» и «Жнитво», снова залачил и высушил в печи. Тарелки оказались на выставке в Нижнем Новгороде, кто-то заметил их, купил и привез в Москву. А вскоре Голикова и Баканова пригласили в Москву, и там, в лаборатории музея, они расписали около двух десятков предметов на разные сюжеты.

Голиков никогда не замыкался рамками ремесла, интерес к искусству был широким и глубоким. Он постоянно интересовался искусством Рафаэля, которого любил с детских лет. В иконописных мастерских репродукции и гравюры с рафаэлевских картин были одним из иконографических источников. Позднее, в годы первой мировой войны, в руки художника попала книга о Рафаэле, представлявшая собой альбом репродукций всех произведений великого мастера. Вынесенная из грязи и крови сражений, книга стала спутницей жизни Голикова, она была всегда с ним, на всем его нелегком творческом пути. Есть такие человеческие натуры, для которых совершенная линия, два-три звука прекрасной музыки дают могучую опору и силы в минуты тяжелых испытаний и тревог. Так, например, Ро-

мен Роллан рассказывает в своих воспоминаниях, как, спасаясь от германских полчищ, он слышал все время мелодию одной из сонат Бетховена, и эта мелодия, всего лишь несколько звуков, наполняла душу терпением и надеждой.

Голиков настойчиво изучал Рафаэля. Внимательно рассматривая эти репродукции, он постигал законы художественного совершенства. Искусством Рафаэля он заинтересовал Баканова и Зубкова. И у Баканова, и у Зубкова мы находим произведения, навеянные искусством Рафаэля. Эти произведения очень гармоничны, музыкальны. А Голиков понимал гармонию как единство противоборствующих начал, соединял ее с бурей и громом, он писал образы мятежные, взрывные.

Не только общие законы прекрасного, так четко выраженные в произведениях Рафаэля, оказывали влияние на Голикова. В своем творчестве он перерабатывает и отдельные мотивы и образы Рафаэля: пишет свои вариации на рафаэлевские темы. Из работы Рафаэля «Чудесный лов рыбы» он выбирает мотив рыбаков в лодке, вытягивающих из воды сети. Вариант этой композиции, написанный на крыше бисерницы, имеется в отделе нового палехского искусства.

Там же можно видеть небольшую коробочку с изображением сидящего музыканта со скрипкой, по сторонам которого стоят две девушки. Мотив взят из ватиканской фрески «Парнас».

Кроме Рафаэля, Голиков изучал и других художников итальянского Возрождения. Он зорко всматривался в то, как, например, Перуджино изображает фигуру человека, стоящего на земле, и какое движение получают при этом руки и ноги, в чем секрет художественной выразительности произведений этого большого художника. И мы видим, как Голиков умело использует эти наблюдения в своих произведениях, например, в изображении фигур первого плана в сцене встречи Игоря со Всеволодом (миниатюра для книги «Слово о полку Игореве»).

А. В. Бакушинский рассказал Голикову об искусстве Альбрехта Дюрера, о его гравюрах, о живописи Рубенса, он подарил ему иллюстрированные монографии о творчестве этих художников.

Особенно сильное впечатление на Голикова произвел Рубенс, его жизнелюбивое «фанфарное», по выражению Э. Фротантена, творчество. Композиционные приемы Рубенса Голиков изучал с особым интересом.

Художественные достижения первых пяти лет работы блестяще проявились у Голикова в росписи чернильного прибора «Охоты» (принадлежит Загорскому музею). На доске изображается охота на разных зверей, особенно на экзотических: например, в поле между двумя чернильницами — охота на львов. Она драматическая, во вкусе романтической живописи Рубенса и Делакруа: два льва и три всадника, двое из которых уже сброшены на землю. Остальная поверхность доски занята изображением борьбы человека с полосатым тигром и пятнистым леопардом. На крышке блокнота — схватка с медведем, на марочнице — преследование зайца, крышка пресс-папье украшена охотой на оленя, а в круглую ручку вписана охота на белку. Вдоль длинного лезвия ножа для разрезания бумаги — пешие лучники и копейщики гонят оленя. Высокий стакан украшен сценкой, где охотники преследуют лисицу, а низкий стакан — охотой на волка. Кони хищно распластались в воздухе, их тела приобрели стремительно-летящие очертания. И кони, и звери устремлены горизонтально, перебивает их движение вертикальной взлет всадников. В тесном пространстве между чернильницами сбились львы, люди и кони. В плетении орнамента скрываются яростные тигры и ягуары, подстерегая всадников.

Под кистью художника доска прибора волшебно преображается, оживает и превращается в неведомый, полный неожиданных тайн мир. На доске углубление, желобок для ручек. «Здесь будет вода!» — решает художник, и дно впадины расписывается синими завитками волн. Вокруг вьется

тонкий растительный орнамент золотом, на фоне которого кипит охота. Письменный прибор окрашен в темно-зеленый цвет. В соединении с орнаментом и фигурами возникает чудесный мир живой фантазии: в нем есть что-то недосказанное, какая-то тайна зеленого океана, скрытая жизнь лесной чащобы, в которой охотника подстерегают неведомые опасности. Этот прибор расписан не сразу: он был начат в 1928 году и закончен позднее.

24 января 1932 года в Москве открылась выставка «Искусство Палеха», привлекшая много посетителей. На выставке устроили дискуссию о Палехе. А. В. Бакушинский прочел доклад об истории Палеха, в котором дал характеристику его мастеров.

В связи с выставкой вышла книга Бакушинского «Искусство Палеха». Предисловие написал А. В. Луначарский. В этой книге подробно анализировалось творчество Голикова.

9 мая 1932 года Голиков познакомился с Горьким, побывал у него дома вместе с Буториным, Зубковым, Глазуновым. Писатель расспрашивал их о работе артели, вспоминал их отцов, старых иконописцев. Некоторых из них он знал в детстве, когда был учеником в иконописной мастерской в Нижнем Новгороде.

В конце мая 1932 года Центральный дом Красной Армии заказал Голикову миниатюры на сюжет поэмы Александра Блока «Двенадцать». Голиков в стремительном темпе принялся рисовать. В июле эскизы были готовы и отправлены в Москву. Писатель Ефим Вихрев помогал художнику понять поэзию Блока, обсуждал вместе с ним замысел композиций. Голиков чутко уловил поэтические особенности текста. «Все здесь строится на звуке, на музике, — говорил он. — Трудная штука... Как бы это нам ухватить ее!..»

Ефим Вихрев рассказывает о том, как он перечитывал вместе с Голиковым поэму. Когда дошли до седьмой главы и прочли:

Ишь, стервец, завел шарманку.
Что ты, Петъка, баба, что ль? —

сразу же вспомнили слова из песни о Степане Разине:

Одну ночь с ней провозился,
Сам на утро бабой стал.

И неожиданно подумали, что Блок использовал тут мотив песни «Из-за острова на стрежень». Эта догадка обрадовала Голикова: ведь к тому времени он выполнил уже не одну композицию на сюжет этой народной песни.

Устанавливая таким образом связи новой и необычной для него поэзии с образами и понятиями знакомыми, он начинает рисовать на бумаге одной черной краской. Заказчик требовал эскизы для утверждения. Но Голикову было непривычно такое разъединение цельного для него процесса: сначала рисунок, потом его механический перевод на материал и, наконец, раскрашивание красками.

Для всех других художников это было обычным делом, а у Голикова был единый поток творчества, который невозможно было разделить на отдельные последовательные стадии.

Метод работы Голикова не укладывается в принятые «правила». Обычно он не делал на бумаге подготовительных рисунков, карандашных композиций, а сразу начинал писать на папье-маше красками и старался тут же закончить, выразить до конца мгновенно возникший замысел. Таким образом, во многих работах Голикова мы должны видеть явление экспромта и импровизации. Случалось, что в процессе работы композиция менялась, тогда он прикрывал неудавшиеся части черной краской, а поверх писал по-другому.

Но когда Голиков постиг глубину и сложность таких произведений, как «Двенадцать» Блока, а потом «Слово о полку Игореве», ему стало понятно, что здесь требуется иной метод работы, и он не жалел сил для того, чтобы ис-
кать все новые и новые решения.

Рисунки для «Двенадцати» Блока показывают нам Голикова как лучшего мастера палехской графики, виртуоза каллиграфически выработанной линии. Его рисунки — выдающееся явление в советской графике.

Поэма Блока помогла оформлению голиковской идеи о революционном вихре.

Здесь мы подходим к важнейшему вопросу о связях между литературой революционной России и искусством Палеха. Новое палехское искусство должно быть понято в его связи с действительностью в самом широком смысле этого слова.

Голиков не раз говорил, что художник должен показать тот революционный вихрь, который сметает старое общество. Образ революционного вихря, увлекший Голикова, родит искусство Палеха с революционной литературой, в которой вихрь, ветер становится символом революции.

Еще в предреволюционные времена герои Чехова, подобно Блоку, мечтают об очистительной буре. Буревестник Горького просит: «Пусть сильнее грянет буря!»

Отношение Голикова к поэзии Блока не сводится к случайному иллюстрированию поэмы «Двенадцать». У Блока образ ветра, как закон и голос судьбы, лежал в основе мироздания, в его поэтике он был окрашен цветами апокалиптических перемен в космическом и человеческом плане. Фоном революционной поэмы «Двенадцать» стал также вихрь, метель.

Вихрь и «ветровые песни» Блока, буря горьковского «Буревестника» органично вошли в искусство Палеха, особенно в произведения Голикова и Вакурова.

Образы бури, вихря проходят через всю советскую литературу двадцатых — начала тридцатых годов.

В двадцатые годы появляются произведения советской литературы под характерными названиями: «Ватага» Вячеслава Шишкова, «Ветер» Бориса Лавренева, «Россия, кровью умытая» Артема Веселого, «Штурм» Билль-Белопольского и многие другие.

Эмоциональная атмосфера произведений ярко передается в следующих образах: «В России революция, вся-то Расеюшка огнем взвилась да кровью подплыла». «Стонут, качаются дома, пляшут улицы...» Это из «России, кровью умытой».

А вот несколько примеров из других произведений. «Были годы метельные, были дни сизо-молочные»... (В. Лидин. Повесть о многих днях). «Плясом крепким пошла революционная метелица по городам, селам и деревням...» (А. Яковлев. Повольники).

Стистика этих образов очень родственна образности произведений Голикова. А вот совершеннейшее выражение стиля Голикова: «... между курганами метет ветер, и метется за ветром волки». (Н. Никитин. Бунт).

В 1922 году вышла книга стихов Николая Тихонова «Орда», а вслед за ней — «Брага». Уже сами названия сборников, посвященных гражданской войне, являются поэтическими образами, которые близки образам голиковских миниатюр, с его битвами и гулянками. Сходство можно прослеживать более глубоко.

Вот отрывок из «Баллады о синем пакете»:

Локти резали ветер, за полем — лог,
Человек добежал, покернел, лег.

«Локти резали ветер» — образ динамический, образ преувеличенно-экспрессивных пропорций, которые характерны и для письма Голикова.

А конь удариł, закусил мундштук,
Четыре копыта и пара рук.
Озеро — в озеро, в карьер луга,
Небо согнулось, как дуга.

Небо, согнутое в дугу, — как это близко Голикову! Это его стиль, для которого характерно то, что он все формы изгибает, растягивает и сжимает, разрывает и завихряет, вяжет из них тугие динамические узлы.

И в стихах Тихонова, и в миниатюрах Голикова, участ-

ников боев — живая, потрясенная взволнованность, отчаянно-смелые, рискованные приемы изображения.

О взаимном, непосредственном влиянии поэта и художника друг на друга говорить не приходится: они не были знакомы, и вряд ли знали что-нибудь друг о друге. И в то же время между ними есть поразительное сходство в самой структуре их образов, в темпераменте и характере воображения. Родственные натуры, они получили сходные впечатления от жизни, пережили общую судьбу и выразили сходное мироощущение и видение.

Читая Блока и рисуя эскизы для письменного прибора, Голиков одновременно писал записки о жизни и искусстве для задуманной Вихревым книги «Палешане». Записки Голикова примечательны последовательным развитием идеи вихря, они и называются «Сквозь бури эпохи». Книга «Палешане» вышла в свет в 1934 году.

Динамика в композициях Голикова появилась не сразу, первые миниатюры статичны. Пружина напряженных композиций заводится в росписи письменного прибора «Десять лет Октября», на пластине «Третий Интернационал», а в битвах конца двадцатых годов уже бушует вихрь.

Динамика признана самой примечательной чертой голиковского стиля. Когда художник изображает тройку, которая пробивает себе путь через круговорот воды и облаков, света и тьмы, красок и линий, все это непосредственно возникает из его мягкого, романтического восприятия природы. Во время работы он должен был непременно получать какие-нибудь новые и яркие впечатления. Эту ситуацию художник хорошо описал в своих воспоминаниях: «Зимняя ночь. Метель. Зги не видать. Выхожу на улицу. Всматриваюсь, как все рвет, с крыш метет.. Начинаю писать картину. Сочетание красок: наберу разных цветов и пишу картину, исходя из этих цветов, не считаясь ни с чем, хотя в природе нет зеленых, голубых и так далее лошадей. Для меня вихрь, стихия — это работа»*.

* Е. Вихрев. Палешане, стр. 93—94.

Отныне все, что изображает художник, причастно вихрю. Он написал больше сотни вариаций на тему фантастической битвы. И не потому, что любил войну. Его раздражал даже вид огнестрельного оружия. Однажды кто-то из сыновей принес в дом берданку, и это вызвало гнев отца, он приказал, чтобы никаких ружей в доме не было. И в своих битвах он никогда не изображает современного оружия, особенно огнестрельного. Его битвы, как и неистовые кони Жерико и Делакруа, рождены огненной фантазией, выражают романтический порыв, настроение мятежной души. Все в стремительном, яростном движении, все кружится, все летит. Кони и люди, копья и стрелы, острые клинки, деревья и горки переплетаются и извиваются, похоже, что даже неодушевленные предметы охвачены бунтом, яростью, гневом. Отразились впечатления, полученные художником на войне. «Много переписано битв, потому что сам был участником боев, и, видя кавалерийские схватки и битвы, пожары городов, деревень, ужас беженцев, детей, старииков — все писал»*, — вспоминал Голиков. Он изображает битву на фоне пылающего города: злые, острые языки пламени полыхают и возносятся в черное небо. Взлеты всадников с разящими клинками, стремительные кони — красные, желтые, лиловые — уподобляются языкам пламени. Или битва проносится где-то между небом и землей, среди летящих облаков: люди и кони легко взлетают вверх, как будто не существует силы тяготения. В большинстве битв все фантастично — и одежды, и оружие, но у этой фантастики есть реальные основы — былинная и сказочная традиции народного творчества.

На шкатулке «Курган» мы видим не только печенегов, половцев, но также и красную конницу в богатырках с алыми звездами. Сказ о давних битвах сплетается с романтикой гражданской войны. «Охоты», «гулянки», «хоро-

* Е. Вихрев. Палешане, стр. 93.

воды» так же, как и «битвы», заведены пружиной упругой голиковской динамики.

Эстетизация движения, вихря, бунта направлена у Голикова на преодоление статики, неподвижности и скованности иконописного ремесла. Древней иконописи свойственно было избегать изображения физической активности. Это вытекало из принципа аскетизма, необходимости вместо реального действия представить действие символическое. Изображали молитвенное предстояние как выражение отречения от земного мира, предчувствия и жажды небесного блаженства.

В противоположность этому в произведениях Голикова начинает пульсировать живая жизнь, прступает румянец, полные огня краски, формы тела становятся жилистыми, мускулистыми. Какой заряд взрывной силы содержит, например, живопись железного овального подноса «Охота на оленя»! Поистине, это поразительное по декоративно-композиционной фантазии произведение.

Фоном «Охоты на оленя» служит крупный растительный орнамент, который на языке декоративной живописи рассказывает нам таинственную быль из жизни лесной непролазной чащобы. Художник свободно и вдохновенно играет линией и цветом, энергично направляет к центру и стягивает в композиционный узел охотников с копьями, дико скачущих коней, осторвенных собак, оленя, запрокинутого на спину в его последнем, предсмертном броске.

Глядя на эти полные огня, силы и движения композиции, проникаясь духом голиковских битв, переживая их напряжение, невольно вспоминаешь скульптурные образы Микеланджело, его мраморных рабов, линии их натруженных спин, плеч и рук с буграми вздутых мышц, напрягшихся, чтобы разорвать оковы.

Страсть к движению, активность и подвижность коренились в самом темпераменте художника, скорого на мысль и быстрого на действие. Все его эмоции разрешались движением. Нужно представить себе Голикова, когда однажды

осенью, под холодным дождем, он босым бегает из Палеха в Свергино, чтобы заглушить нестерпимую зубную боль. Это ярко рисует его темперамент. Движение, динамика в живописи Голикова было концентрированным выражением его очень активной, живой и впечатлительной натуры.

Колорит у Голикова также динамичен, текуч и подвижен, как вода, огонь и облака. В красках его произведений всегда чувствуется эмоциональная взволнованность, страстный, пламенный порыв, стремление к чему-то прекрасному. Это не внешнее, механическое сопоставление красочных пятен, а взволнованный язык души, живые краски природы, одухотворенные фантазией художника.

В 1932 году Голиков сближается с Большим театром, который заказывает художнику несколько произведений, предназначенных в дар знаменитым артистам.

Одна шкатулка — к юбилею Л. В. Собинова — была украшена миниатюрами на сюжеты оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин». Другая посвящена опере Шарля Гуно «Ромео и Джульетта». Еще лучше был ларец, на котором разместились десять сцен из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». Работу подарили английскому дирижеру Коутсу.

Палешан приглашают в театр, они слушают оперы, и красочное, блестящее зрелище находит отзвук в их композициях. А. В. Котухин создает одно из лучших своих произведений — большую шкатулку, расписанную на сюжеты «Сказки о царе Салтане», И. В. Маркичев — шкатулку «Три чуда» (обе шкатулки хранятся в Палехском музее).

Но особенно глубокое влияние театральные постановки Большого театра произвели на Голикова. Некоторые их сценические особенности повлияли на его композиции: например, опера «Борис Годунов» подсказала ему новые сюжеты и мотивы, которые он потом развивал в своих росписях. В его композиции входят сценические образы и театрально-декоративные мотивы, что особенно заметно в массовых сценах.

Отдельную главу в творчестве Голикова занимает работа над «Словом о полку Игореве», которое издательство «Академия» решило издать с иллюстрациями палешан.

Палехские лаки, особенно древние битвы и былины, заинтересовали М. П. Сокольникова, бывшего тогда художественным редактором издательства «Академия» и готовившего к изданию «Слово о полку Игореве». Блеснула мысль: пригласить для оформления книги палешан. Идею энергично поддержал А. М. Горький, который в письме М. П. Сокольникову от 29 февраля 1932 года советовал поручить работу не группе художников, «различно даровитых», «а одному и лучшему мастеру», что придаст оформлению книги «художественное единство». Горький писал: «Таким «одним» и самым талантливым является Иван Иванов Голиков. Талантливость его признана всеми мастерами Палеха. Он мог бы дать «Слову» не только иллюстрации, но и заставки и концовки, заглавные буквы».

У Горького, жившего тогда в Сорренто, были перед глазами шкатулки Голикова и других палешан. Он не уставал восхищаться ими, показывая их всем своим гостям. Первые успехи палешан нескованно радовали его, и он уже тогда писал И. А. Груздеву о художниках Палеха: «Сейчас они работают совершенно изумительные вещи, и хотелось бы знать, какой умный Дьявол научил их прыгнуть так высоко? Ой, талантлив народ наш!». А в письме президенту Государственной Академии художественных наук П. С. Когану Горький говорит о палехском искусстве как об «одном из маленьких чудес, созданных революцией», видит в нем «свидетельство о пробуждении творческих сил в массе трудового народа».

Издательство пригласило Голикова в Москву. Он узнал от Сокольникова о письме Горького, был взволнован, обрадован и сразу же принялся за работу. Он побывал в

* И. А. Груздев. Горький и его время. Т. 1, 2-ое изд. Л., 1948; стр. 453.

рукописных отделах Государственного Исторического музея и Государственной публичной библиотеки имени В. И. Ленина, изучал древние иконы, орнаменты, ткани, скульптуру, утварь.

Голиков понимал, какая трудная и ответственная работа предстоит ему: ведь иллюстрации должны бытьозвучены стилю и художественным особенностям «Слова». Он долго вчитывался в текст и в комментарии. Ефим Вихрев, который наблюдал Голикова в те дни, описал, как Голиков ходит по Палеху с книгой под мышкой, с закладками, «возбужденный и раздражительный». П. Д. Корин посоветовал ему посмотреть в палехском храме на живопись знаменных «Акафистов». И Голиков зачастил каждый день в храм, часами просиживал перед живописью предков. В результате всех поисков он отверг первоначальные свои наброски и в конце июля начал все сначала. В жаркий полдень он садился рисовать, а вечером уже показывал рисунки Е. Вихреву.

Два года продолжалась напряженная работа над книгой, и все это время импульсивный и своенравный художник стремительно, часто совершенно негаданно переметывается то в Палех из Москвы, — «повидать детей, отвезти гостицы», — то из Палеха в Москву. Все композиции были намечены и даже выполнены по нескольку раз, то умно-жаясь в вариантах, то появляясь в совершенно преображенном и обновленном виде. Многие были совершенно закончены, но потом вдруг все они одна за другой решительно отвергались самим художником. Изучая эти отвергнутые Голиковым композиции, мы начинаем лучше понимать стремление художника: он не хотел, чтобы его иллюстрации для книги были только вариациями его росписей на шкатулках. Здесь все должно было быть новым, обновленным — многозначительнее, глубже, сложнее. И он терпеливо искал.

В музее палехского искусства есть три пластины белого фона с вариантами «Битвы» и «Затмения», а также эскизы



И. Голиков в Палехе

красках отдельной композиции — «Сон Святослава». Они остались незавершенными, но и в таком состоянии пленяют нас огнем живого творчества, производят впечатление полноты и цельности художественного образа. Однако Голиков отбросил их. Он искал новые композиции, емкие и многогранные по заключенному в них смыслу. С этой точки зрения нам становится понятной действительное значение и подлинная ценность голиковских иллюстраций к «Слову». Это — самое глубокое из всего того, что было им создано.

25 сентября готовые пластины лежали на столе в кабинете А. М. Горького. Это была вторая встреча с писателем. Голиков сам принес пластины, с ним были его товарищи, бывшие иконописцы.

Книга вышла в свет в 1934 году совсем небольшим по нынешним масштабам тиражом — всего лишь 3200 экземпляров. Полиграфическое исполнение, сделанное Гознадзором, по тем временам было очень высоким, уникальным. Издательство задумало преподнести поклонникам Палеха подобие палехских лаковых шкатулок и в то же время полиграфически воспроизвести рукописную книгу, текст оригинала которой был бы написан от руки древними буквами, как во времена древнерусских князей, с разрисованными красками миниатюрами, с заставками и с замысловатыми буквницами в стиле древнего тератологического орнамента, составленного из разных фантастических чудищ. И все это в исполнении современного палехского художника.

Голиков, уподобясь древнему летописцу-художнику, терпеливо выводил каждую букву текста древнерусской воинской повести, готовя оригинал для полиграфического воспроизведения. Художник не ограничился образцами искусства тех времен, когда было создано «Слово», но часто обращался и к другим, более поздним временам древнерусского стиля. И только «звериные» буквы и заставки напоминают стиль времен князя Игоря, да форма букв соответствует неторопливому, торжественному стилю палеографии XII—XIII веков.

Надо отметить, что иллюстрации книги, вышедшей из-под типографского станка, очень сильно отличаются от оригиналов Голикова. Оригиналы были выполнены на фанерных дощечках, по белому грунту, темперными красками, но без применения золота, они остались без лакового покрытия, чтобы лак не зажегся краски, не испортил точно рассчитанный цветовой строй живописи (эти оригиналы хранятся в Государственной Третьяковской галерее). Но издательство, стремясь приблизить книгу к черно-лаковой палехской шкатулке, сочло возможным покрыть лаком отпечатанные иллюстрации, и тонкие цветовые построения оказались погребенными под густым тоном коричневого лака (бесцветных лаков, которыми теперь широко пользуется полиграфия, тогда еще не знали).

Оформление «Слова» — самая капитальная работа Голикова. Он выполнил десять миниатюр большого размера, рисунок переплета, форзацы, титульный лист и контртитул, много букв, заставок, концовок и древним полууставом написал кистью весь текст.

Очень интересен рисунок переплета. В центре его овальное клеймо светлого фона, обрамленное стилизованными растительными побегами золотого цвета с черной росписью. Четыре пышных завитка против углов переплета образуют удачный переход к прямоугольной форме книги. В завитках сражаются конные воины, стремительные движения которых подхватываются плетением орнамента. Фон вокруг этого овального клейма прочерчен тучей летящих стрел («дождь стрел» — говорит автор «Слова»), которые сверху обтекают его двумя потоками и, подобно водопаду, падают вниз, где брошены разрубленные щиты и сломанные сабли, мечи и копья. Тонко найденный ритм этого декоративного образа переносит наше воображение в мир музыкальных ощущений, он заставляет вспомнить «Сечу при Керженце» Римского-Корсакова, где так явственно слышатся звуки частых ударов сабель по шлемам, звон щитов и посист стрел. В центре кипит злая битва конных. Выделя-

ется гигантская фигура на красном коне: вокруг нее, как в дьявольской карусели, вращается клубок всадников на ливовых, зеленых и желтых конях. Это князь Игорь отчаянно и богатырски отбивается от орды половцев, объявивших его со всех сторон.

Оригинал этого переплета, хранящийся в Государственной Третьяковской галерее, имеет темно-красный фон, а в полиграфическом исполнении фон черный. Это сближает книгу со шкатулкой, черный фон строже, благороднее и изысканнее, но отметим, что первоначальный замысел художника все-таки был иным. Первоначальный красный фон что-то ведь значил в замысле такого чуткого колориста, каким был Голиков!

В рисунке переплета он воплотил кульминационный эпизод исторической трагедии. В основе композиции центрального светлого овала на переплете — пленение Игоря, но без той индивидуализации и конкретизации, которые есть в текстовой иллюстрации. Здесь образ предельно обобщен и многозначен, он приближается к символическому знаку: здесь, где сражается Игорь, еще светло, а вокруг непроядный мрак, захвативший все большое поле переплета. И на нем такие выразительные вещи — знаки проигранного боя, оконченного «кровавого пира»: сломанные золотые стрелы, разрубленные щиты, тоже из золота, траурно разрисованные орнаментальной черной росписью.

А вот форзацы, как бы по контрасту к мраку переплета, светлые, красочные, легкие, раздельные, здесь, кажется, ничто не стесняет разлива светлой, радостной жизни во всех ее формах. Здесь цельно и легко вылилось все содержание, все образы и эпизоды повести. Среди орнаментов рыщут звери, гнездятся птицы, вплетены фигурные композиции: легкие, беглые наброски, которые развиты далее в тексте в десяти миниатюрах в сложные картины.

1. «Боян». В изображении художника анонимный автор «Слова» слился с образом легендарного Бояна. Певец с гуслями помещен под орнаментальным деревом, через заросли

пролагает себе путь волк, в небе парит орел. Так художник передал в живописи поэтические сравнения, которыми характеризует автор Бояна. Вспомним: Боян вешний, если кого хотел воспеть, то носился белкою по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками...

И тут же на взвившемся свечой коне огненно-красного цвета Игорь грозно ощетинился копьем и закрылся щитом. Рядом его жена Ярославна.

Художественный стиль миниатюры примечателен слиянием двух противоположных начал. Одно из них можно определить как живописное, проявляется оно особенно четко в живописных приемах изображения неба и облаков. Второе начало — графическое, в изображении фигур: формы четко и определенно очерчены линией, и то, что замкнуто линией, окрашено в определенный цвет. Линия точно отделяет не только части формы, но и один цвет от другого.

Интересно проследить взаимодействие этих начал, которые Голиков сводит в стройное и логическое единство. Мы любимся тем, как художник пишет живописными приемами небо: под его кистью возникает образ неба, которое производит впечатление живого, одухотворенного существа, оно вздувается и дышит, оно в непрестанном и ритмичном движении. Голиков обладал врожденным даром живописца. Мы не можем не залюбоваться красотой неба, написанного в закатной, дымчато-желтой гамме.

Однако заметим, что эта живопись совсем не такая, какой она была бы в станковой живописной картине. Дело в том, что в миниатюре Голикова небо имеет двойную функцию: во-первых, изобразительную, а во-вторых, оно служит декоративным фоном, поэтому поверх этого неба, как и по черному фону шкатулки, художник написал крупные орнаментально-стилизованные побеги дерева. Он пишет их приемами декоративно-орнаментальной живописи, густым цветом, плотно, очень контрастно, четко отделяя один цвет от другого линией, как это было принято в древнерусском иконописании. Такое соединение живописности и декора-

тивности определяет своеобразие миниатюр Голикова в палехском искусстве. Кто не признает это ценным новаторством в развитии палехского искусства? И в то же время в нем есть начало традиционное, которое можно определить одним словом: «фрязь». Да, это фряжское направление древнерусского искусства, которое так пышно расцвело в XVII веке и продолжалось в XVIII веке. Этим словом в древней Руси называли все иностранное, пришедшее с Запада, особенно из Италии. Были фряжские вина, фряжские ткани. Этим же словом называли те произведения русской иконописи, в которых иконописность соединялась с приемами западноевропейской живописи времен Возрождения, барокко и классицизма. Фряжское направление все время существовало в палехской иконописи и его принципы были усвоены Голиковым. И тем не менее, он не подражает архаическим приемам иконописной Фрязи, а создает совершенное оригинальное, поистине новаторское соединение графического начала и живописности.

Рассматривая миниатюры, мы начинаем ощущать подчеркнуто-эмоциональное звучание колорита; художник добивается резких пронзительных эффектов, создает эмоциональное тревожное напряжение.

А фигуры людей он пишет в древнерусской декоративно-графической манере, и они на живописном фоне выделяются яркими красочными силуэтами.

И одежда, и доспехи, и растения, и предметы украшены разноцветным орнаментом, составленным из укрупненных и очень сложных по форме и рисунку узоров. Общий декоративный фон миниатюры напоминает пышный ковер. Некоторые критики, характеризуя особенности стиля Голикова, говорят о бушующих линиях и красках, но можно также говорить и о бушевании орнамента, которое первоначально наблюдалось только в некоторых фонах Голикова. Теперь, когда фон становится живописно-картическим, разгул орнаментальной стихии переносится на фигуры и на все предметы.

2. «Встреча князя Игоря с братом Всеволодом». Это, может быть, самая красивая и поэтически-задушевная из всех миниатюр цикла. Она отличается тончайшей живописностью, секрет ее поэтического обаяния и вся необыкновенная красота ее состоит в том, что здесь переданы краски и аромат русской природы, воспринятой через призму русской поэзии. Это произведение открывает нам, каким одаренным художником был И. Голиков, как поэтически тонко чувствовал он природу и любил русскую историю.

Встречу Игоря с Буй-Туром Всеволодом осеняет сплошное живописное серовато-голубоватое небо, которое и здесь служит фоном для декоративно-изукрашенных фигур. Живописными приемами написано поле: трава и кустики изображаются мазками и пятнами, без росписи и описей (оконтурирования).

В зелени — богатая красочная гамма степи в пору позднего лета или начала осени: горки первого плана охристые, в мелких кремешках, и травяной фон за горками — очень светлый, дымчатый. Изучая пейзаж, следя взглядом от первого плана вверх, мы одновременно воспринимаем и третье измерение степи, ее растворяющиеся в воздушном мареве дали. И в то же время эта живописная среда — всего лишь фон для фигур князей и бесконечных рядов их дружинников.

Доспехи воинов покрыты буйным, динамичным растительным орнаментом в духе стиля барокко XVIII века. Здесь все четко расписано в графической манере и предельно законченно. Линии росписи резкие, виртуозно-калиграфические, они изменчивы по насыщенности цветом и наружиму.

3. «Затмение». На черном фоне — звезды и венчик солнца. Дружины Игоря перегородили половецкую степь. На краю возвышается одинокий могильный курган. Трепет и смятение пробежали по рядам воинов: вожди, скимая в руках копья, твердо и мужественно смотрят на

солнце, покрытое тьмой, как бы вызывая на бой саму судьбу.

Живопись здесь принимает мрачно-романтический характер, особенно в красках, которые передают и световые атмосферные явления, и эмоциональное состояние людей.

Сравним степь половецкую, как она изображена в миниатюрах Голикова и в картине Виктора Васнецова «После побоища Игоря с половцами». Степь Васнецова — реалистически-поэтическая, а у Голикова она составлена с помощью условных, традиционных форм, декоративно-условна и архаически-фантастична, в ней есть что-то страшное для человека. И этому строю не мешает применение живописно-реалистических элементов. Свободно сплавляя все это, Голиков конструирует свою степь из образов своего воображения и традиционного иконописного набора изобразительных форм. И прежде всего горок. В нашем сознании степь и горки взаимоисключаются. Но в иконописи горки часто были знаком пустыни, в которой в полном одиночестве жили анахореты.

Как впечатляюща в изображении Голикова эта дикая степь, которая порождает трепет даже в твердых сердцах его героев. Основу композиции составляют три полосы всадников, расположенных снизу вверх, — прием, явно заимствованный из иконы «Церковь воинствующая». Степь перерезана тремя ярусами — уступами гор. Горизонт хищно ощерился устремленной в небо горой-клыком, навстречу черному диску солнца, обведенному золотым венчиком. Небо — темно-синее, с частыми и яркими звездами. Ряды всадников художник написал темными — синими, лиловыми — красками, как будто на них легли мрачные тени ужасной судьбы. Все наполнено зловещим смыслом, мрачными предчувствиями.

4. «Поход». Русские воины втянулись в дикую половецкую степь; их сопровождают лисицы и орлы, на дереве фантастический Див, а вдали половцы скрипят на своих телегах, заманивают русских.

В этой композиции особенно интересно наблюдать, как художник смело и самобытно обращается с арсеналом древнерусского искусства. В «Походе» он дает чудесные вариации на мотив знаменитой картины-иконы времен Ивана Грозного «Церковь воинствующая». Эту икону он изучал весьма тщательно и глубоко и, по всему видно, очень высоко ее ценил. В его библиотеке сохранился журнал «София» за 1914 год, в котором впервые появилась публикация об этой иконе и комментарии к ней, сопровожденные серией репродукций. В то время, когда Голиков начал работу над оформлением «Слова», эта икона появилась в экспозиции Государственной Третьяковской галереи и стала известна как древнейшее произведение русской исторической живописи.

Рассматривая миниатюру Голикова, мы прежде всего замечаем традиционные элементы, из которых построен пейзаж: двухцветные сине-зеленые деревья строгановского стиля в иконописно-палехской разработке и горки в стиле московской художественной школы, близкие к иконе «Церковь воинствующая». Но строй живописной речи у Голикова совершенно отличен от иконного! Для иконописцев горки были обозначением места происшествия священных событий, противоположного греховной земле. А для Голикова эти древние знаки были конкретными признаками стародавнего, исторического пейзажа. Поэтому он в миниатюре расставляет эти горки, как в реально обозримом участке пейзажа. Кроме того, для него все это — одно из средств построения образа половецкой степи, как он представлял ее себе при чтении «Слова о полку Игореве». К тому же с помощью горок ему удается передать настроение, эмоциональную атмосферу встречи человека с природой. В картине Голикова горки, растянутые вдоль горизонта зазубренными рядами, передают состояние тревоги в ожидании событий, предзнаменованных затмением.

Фигуры людей здесь — сухие, жилистые, нервные, мускулистые, в них есть даже что-то хищное, и они очень

войнственны. Это особая порода людей, рожденных фантазией Голикова-художника.

Для стиля изображения людей характерны подчеркнутая экспрессивная деформация, которая роднит Голикова с такими художниками, как Тинторетто, Эль Греко.

В «Затмении» и в «Походе» мы видим по-иконному ярусное расположение верениц воинских отрядов. В одном случае они расставлены в три яруса и нигде не сближаются, не сливаются, в другом — в изображении похода — верхний отряд завертывается книзу и сливается с нижней колонной. Нетрудно видеть, что эти композиционные приемы навеяны иконой «Церковь воинствующая». И в иконе, и в миниатюре Голикова мы видим, как от сплошной вереницы конных воинов отъединяются одинокие передние фигуры вождей, видим также группу из трех воинов, которые выделяются своим гигантским ростом. Но сходные элементы явлены в миниатюре в форме совершенно самостоятельных и оригинальных вариаций, то приближающихся, то удаляющихся от прототипа. Голиков не копирует ни одной подробности, он все переиначивает и многое опускает. Одновременно он добавляет многое от себя, разные характерные подробности, зорко высматривая их в других источниках из неисчерпаемой сокровищницы древнерусского и мирового искусства. Но все это — только сырой материал для создания совершенно оригинальной, собственной концепции неповторимого произведения искусства.

4. Композиция «Битва» является одним из вариантов многочисленных голиковских битв, которых художник написал больше сотни. Этот вариант очень многогоден, типаж воинов приведен в единство с другими иллюстрациями текста.

5. «Пленение Игоря». В этой композиции Голиков напрягает силы для того, чтобы подчинить свое видение законам двухмерного мира изобразительной плоскости. Делалось это под впечатлением архаического искусства, он нашел поучительные примеры в древней греческой вазопи-

си. Влияние это прослеживается в том необычайном движении, которое Голиков придал князю Игорю. Картина схватки князя с половцами получилась очень напряженной, обнаженно показано состояние крайних эффектов, яростные переживания воинов, сплетенных смертельными узами.

Страшна напряженная экспрессия лиц бойцов с написанной на них яростью, когда люди в безумном порыве действуют уже, как автоматы, заведенные сильнейшей пружиной боя. Еще страшнее то, что такое же напряжение закостенело на лицах убитых.

Здесь мастерство композиции состоит в том, как Голиков выразительно и ясно изобразил тесное переплетение тел многих воинов вокруг фигуры русского князя, показал, как цепко половцы охватили тело Игоря, оплели его руки и ноги.

Фон темный, красно-бурый, тягостный — цвет запекшейся крови.

7. Пластина «Сон Святослава». Изображаются «горы киевские»: крутая и высокая отвесная грива и синий Днепр. Так художник иллюстрировал то место из «Слова», в котором сказано: «А Святослав сон видел на горах в Киеве».

Голиков с наивностью иллюстраторов годуновских псалтырей в отдельном клейме изображает содержание этого сна и обрамляет его прямоугольной рамкой. Этот «сон», как картину в рамке, художник устанавливает на горах, переводя таким образом словесное выражение «сон на горах» на изобразительный язык своей миниатюры.

В прямоугольнике, изображающем содержание сна киевского князя, Святослав лежит на кровати, его накрывают черным покрывалом и подносят ему синее вино. А само рассказывание изображается таким образом: Святослав, который сидит на троне, обращаясь к боярам, рукой указывает на изображение своего сна, поставленного на горах, и этот жест обозначает: «Посмотрите, какой сон я видел на горах киевских». Таким образом, сон князя объективи-

рован и превращен в отдельную картину, а жест Святослава указывает на связь этой картины с содержанием его рассказа.

Это очень любопытный случай транспортирования словесного образа в зрительный. Голиков разрешил эту задачу с непосредственностью Колумба, поставившего вертикально яйцо. Архаическая наивность переплетается здесь с художнической дерзостью.

8. «Золотое слово» Святослава». Это миниатюра сюжетом связана с изображением сна Святослава.

В основе композиции заложена древняя схема, которая применялась в иконописных композициях вселенских соборов. Палешане их постоянно писали в своих «минеях», эти композиции все время были рядом — в Крестовоздвиженском храме, на западной стене фрескового цикла. Работая над своими иллюстрациями, Голиков не прошел мимо этого цикла.

Был и другой источник голиковской композиции, с которым художник ознакомился по иллюстрациям. Это некоторые рельефы на троне Ивана Грозного. Голиков изучал и многие другие материалы, например миниатюры из Лицевого летописного свода.

Укажем иконографический источник и композиции «Сна». Это Рафаэль. Видно, книга о Рафаэле была под рукой у художника очень часто, в самые решающие моменты. В этот раз Голиков обратился к циклу библейских сцен из Ватиканских лоджий. Одна из них изображает «Сны фараона». Фараон в глубокой печали сидит на троне, перед ним Иосиф — он объясняет сны, которые видел фараон. Иосиф указывает на сны, изображенные в верхней части композиции, в двух кругах. Позади Иосифа — группа придворных, фигуры и расположение которых Голиков принял во внимание при работе над «Сном Святослава». В этой части композиции Рафаэль был контаминирован* с изобра-

* Контаминация — смешение двух или нескольких событий при их описании; здесь означает слияние нескольких изображений.

жением великокняжеской семьи из Изборника Святослава 1073 года. Особенно пригодились одежды русских князей, изображенных в этой древнейшей миниатюре.

Заимствования из Рафаэля не подавляют оригинальности Голикова: мы видим, как все это пересоздается на оригинальной основе. Метод контаминации особенно типичен для народного творчества; но он имеет место и в творчестве таких ярких индивидуальностей, как Шекспир, Рабле, Мольер. Очень часто применял этот метод Рафаэль, что хорошо известно исследователям его произведений.

9. «Плач Ярославны». В этой миниатюре очень живописно разработан пейзаж: всплески расходившегося моря, грозовое кипение облаков, сверкание ослепительного солнца. Всеозвучно смятению и тревоге Ярославны. Фантастически великолепно пышное узорочье на ее одеждах; растительные мотивы сплетаются с чудовищными звериными образами.

Желтое солнце на фоне голубого неба, которое написано живописными приемами в переливах с зеленоватыми тонами, и среди них приметны стремительные полосы более темного лилового оттенка. Это очень непростые живописные приемы, они требуют тонкого живописного расчета и свидетельствуют о большом колористическом даре художника. Анализируя эту живопись, мы замечаем в ней хорошо продуманный метод. В его основе — колористическое трезвучие. Этот музыкальный термин применял Делакруа, причем в связи с этим он говорит о техническом, кистевом приеме нанесения красок трезвучий полосами.

Всего этого, конечно, Голиков не знал, живописи Делакруа в оригинале тоже не видел, поэтому представляется загадкой, откуда и как возникла под его кистью эта система живописной техники.

Но продолжим рассмотрение миниатюры. Облака грозные: они написаны черными и синими красками и создают траурно-смятленное настроение. Желтый холодный свет в небе примешивает к эмоциональному строю картины тон

тоски и безнадежного отчаяния. Можно смело говорить о символическом значении цвета в живописи Голикова.

И здесь живописность сочетается с линейно-орнаментальными приемами. В изображении мы видим, как линейные (иконописные) приемы росписи переходят в чисто живописные мазки. Ближе к нижнему краю миниатюры, там, где изображается земля, графичность красочных построений усиливается.

В центре композиции — Ярославна. Ее однокая фигура на стене кремля господствует среди сложного пейзажа, соединяющего отдаленные и разные места действия. Интересно, что в уменьшенном размере фигура Ярославны еще трижды изображается в разных местах этого пейзажа: Ярославна заклинает стихии и как бы присутствует на поле битвы, омывая раны Игоревы. В основе этой концепции, конечно же, использованы характерные художественные особенности русской житийной иконы строгановской школы. Но как все преображается в миниатюре Голикова! Пейзаж представляет не только фон и среду, в которой живет и действует человек, но в данном случае через пейзаж раскрываются чувства, помыслы и стремления героини, ее скорбные думы о судьбе князя, ее стремление лететь птицей на поле боя, туда, где льется кровь князя и дружины. Все это мы видим, рассматривая миниатюру: мы присутствуем в Путинце, обозревая с его высоких стен всю Русскую землю, до самого Дона и степей половецких. Каждая частность этой очень сложной миниатюры передает одновременно и поэзию прекрасного лирического эпизода «Слова». Как художник справился с этой непростой задачей?

Голиков не раз любовался рафаэлевским образом святой Цецилии, небесной покровительницы возведенного искусства музыки. Ее лицо, обращенное к небу, и фигура, как бы окрыленная, устремленная ввысь, были осмыслены Голиковым как соответствующая форма для физического выражения порыва души Ярославны, которая хотела птицей лететь на поле боя, где погибает ее герой. Еще в 1928

году он написал на черной пластине композицию «Плач Ярославны» (пластина хранится в палехском музее), в которой не трудно заметить сходство Ярославны, в некоторых чертах, с Цецилией Рафаэля. Но у Рафаэля он взял только основные линии рисунка фигуры и те черты, которые зримо выражают душевый порыв героини, видимое выражение тех сил, которые, как крылья, поднимают тело в полет. В отличие от Рафаэля, небо у Голикова не богословско-мистическое, а занято изображением поля боя. Однако после того, как Голиков глубоко вошел в мир «Слова», «Ярославна» 1928 года казалась ему неубедительной — теперь он смог представить ее определенное в историческом и стилистическом плане. Канонизированная одежда католической святой не годилась, и он облачает Ярославну в одежды из роскошной византийской парчи, дивно расширенной узорами из растительных плетений и «звериных» форм. Художник нашел образец в одеждах княгини Ольги, которую Виктор Васнецов написал на стене Владимирского собора в Киеве.

Нужно заметить, что если заимствования губят слабых, то сильные таланты только обогащают этим свою индивидуальность. В галерее образов, рожденных вокруг «Слова», входит совершенно новый, оригинальный образ, созданный мастером из Палеха. Своей необычайностью и оригинальной самобытностью он занял в этой галерее одно из первых мест.

Пейзаж в этой миниатюре слился с душевным порывом героини и делает ее чувства как бы реальным действием. А как дивно создан этот пейзаж! Он не имитация природы, а создание поэтической фантазии художника. Поэтому неудивительно, что мы замечаем столько общего между орнаментом на одеждах Ярославны и окружающим пейзажем.

Ярославна стоит на стене, занимающей самый низ миниатюры, а за этой стеной расцветает дивная архитектура города. Именно расцветает. Потому что, где еще мож-

но найти такие архитектурные формы, которые так распускаются в пышные и фантастические растения, цветы и бутоны, как у Голикова. А сколько живого движения, ритмической стройности и слаженности в этих вышках, башнях, главках!

10. «Бегство Игоря из плена». Художник изображает звездную южную ночь. Колорит приглушенный, сине-зеленый, лиловый, коричневый. Яркие красные пятна плащей Игоря и его сообщника выводят живопись из плана натурализма в область декоративно-поэтической живописи. Но вместе с тем получают развитие и многие живописно-изобразительные приемы, и мы замечаем многоцветные листья, мерцание мелких мазков, сложный пейзаж: заросли, степь и река. В едином пейзаже совмещаются разновременные эпизоды. Половцы не настигнут Игоря: беглецы скачут в одну сторону, преследователи в другую.

Начало бегства дано крупным планом: Игорь выходит из палатки, на земле спят сторожа. А вокругглавного эпизода изображены дальнейшие, где царит тревожная сумятица ночного бегства и преследования. Но это изображено с другой, далекой точки зрения. Все эпизоды связаны невидимыми, но ощущимыми нитями напряженного повествования. Тревога дает себя знать не только в силуэтах фигур и романтическом колорите, но также в беспокойной динамике пейзажа. Как здесь пригодились традиции древних новгородских фресок, особенно росписей Волотовской церкви, с молниевидными силуэтами горок и разевающимися плащами воихов, в композиции «Рождества Христова»! Старые мастера подсказали также диагональное направление всадников и красноречивые движения их рук: немой, но полный значения язык! В драматическую борьбу людей вовлекается даже природа, особенно горки, которые живописным эхом повторяют движение всадников и жесты их рук.

Закончив работу над книгой, Голиков еще долго был в плена ее поэтики и продолжал разработку образов «Сло-

ва». Некоторые из них остались незаконченными, например очень большая шкатулка на которой по черному фону сделана белыми подготовка и намечены основные композиции похода Игоря и его дружины. Даже и в таком виде произведение представляет большой интерес для изучения творчества художника. Эта работа хранится в Загорском музее-заповеднике.

В 1935 году появляется пластина с изображением пленения Игоря, замечательная по совершенству композиции, динамическому драматизму и компактности. «Слово о полку Игореве» продолжало владеть воображением Голикова, происходило формирование новых, более совершенных воплощений в линиях и красках образов древней повести. В 1936 году, незадолго до смерти, Голиков написал еще одну пластину с изображением битвы дружины Игоря с половцами.

Нельзя не сказать несколько слов и об иллюстрировании Голиковым «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина. Эту работу он начал в 1933 году. Вскоре возникает две серии иллюстраций. Первая — очень пышная, роскошная; вторая — более лаконичная и более доступная для тогдашней полиграфической техники массовых изданий.

В первом варианте все превращено в узоры: и вода, и деревья и архитектура, и корабли, и даже фигуры людей. И внутри все формы так же пышно украшены звериными и растительными орнаментами. Краски сильные, цвет густой, насыщенный, очень много золота. Выдержан принцип плоскостного узора. Здесь детская наивность изображения сочетается с многоопытной изысканностью. Художник мыслит красками перенасыщенных яркостей, он заплескивает снизу доверху белую пластину яркой краской: безбрежная синь снизу доверху.

В средней части Голиков помещает остров Буйя — многоугольную плоскость желтого цвета — и добивается впечатления песчаного морского берега, освещенного ярким солнцем, веевшего свежими ветрами. Здесь еще не

хватает движения, а нужно, чтобы море дышало и двигалось, бурлило и волновалось. И тогда художник совершают одно из своих чудес: обмакнув кисть в светлую краску, он разрисовывает глубокую синеву струящимися длинными молниями, которые он завивает в быстро бегущие волны-затонки. Получается очень красивый орнамент, которым заткано волшебное море-окиян. Эти волны взрезают жесткий берег, и его края получают изысканные орнаментальные очертания. На завившихся волнах, как на ветвях деревьев, уселись чайки: они выделяются яркими пятнами на синеве. Остается показать чудеса, которые здесь происходят.

И вот в верхней части острова появляются белые стены с башнями, за которыми расцветает чудесный сад светлых, розовых, зеленоватых, желтоватых, голубых теремов и церквей. На фоне жизнерадостного города дружной семьи красуются тридцать три богатыря и мощная, огромная фигура лядьки Черномора с дремучей черной бородой. У богатырей капризно-изящные формы, истонченные руки и ноги, платья светлых тонов, разноцветные штаны, чулки и сапожки, у всех короткие плащи насыщенного яркого цвета. Их торсы закованы в золотую чешую, прочеканенную тончайшей линейной росписью.

В миниатюрах «Три девицы под окном» и «Пир на острове Буйне» орнамент буйно прорастает во все формы, грозя совершенно поглотить интерьеры, мебель, людей.

В 1934 году художнику представился случай вернуться к театральной живописи. Ленинградский этнографический театр заказал палешанам декорации для постановки «Песни о Степане Разине», составленной из народных песен и преданий. Работу поручили И. Голикову вместе с А. Котухиным, И. Маркичевым и Д. Буториным. Художники разработали эскизы, на основе которых были написаны декорации в стиле палехских лаковых росписей, с применением черного фона и росписи золотом. Голиков выполнил эскизы «Город Астрахань» и «Туча».

В марте 1935 года в Палехе праздновалось десятилетие «Артели древней живописи». По списаниям очевидцев, это происходило так: «В дни юбилея в Москве нельзя было достать билетов до Иваново и до Шуи. Вагоны поездов были превращены в клубы искусства. На станциях Иваново и Шуя висели плакаты, приветствовавшие делегатов, на вокзале ждали автомобили и автобусы, которые пошли по шоссе, сделанному специально для Палеха... Приехало несколько сот делегатов, телеграф принес несколько сот телеграмм.

Торжественное заседание открыло нарком Бубнов. Был голубой от солнца и от снега день необыкновенного народного веселья, которое, начавшись морозным рассветом, длилось двое суток, когда двое суток подряд люди не ложились спать. Кроме приехавших на станции, на праздник приехали на развалежках и пришли пешком соседние деревни и села. С утра над селом летали три аэроплана, которые начали разбрасывать первый номер «Палехской трибуны», а затем поднимали в воздух знатнейших палешан. По селу гремели духовые оркестры. Когда аэропланы садились на земле за слободой, в тот день переименованной в улицу Голикова, соседние овины проваливались под сотнями ног стара и мала. Карусели бесплатно катали детишек, ларьки раздавали книжки и сладости. На площадях под аэропланами устраивались рысистые колхозные состязания, и народ поражался коням Майдаковской колхозной фермы... Содержание празднества и заседания транслировались через Москву, через радио Коминтерна всему миру. И был бал сразу в двух домах... с джазом, впервые здесь звучавшим.

Двое суток в полном изумлении не спало село Палех...»

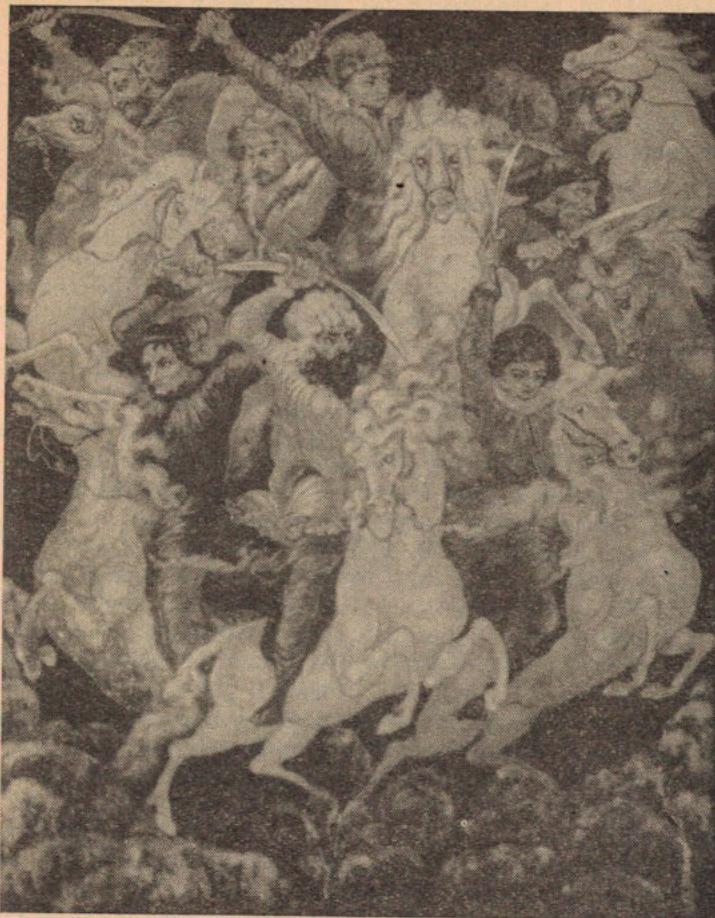
В 1935 году Голиков взялся разрабатывать композиции на тему о партизанском движении Сибири в годы гражданской войны. Сестра художника Надежда Ивановна и ее муж Петр Иванович Коротыгин сами были не только свидетелями, но и активными участниками подполья и пар-

тизанской войны и даже находились в одном отряде с Александром Фадеевым, который описал эти события в своей знаменитой повести «Разгром».

Как и обычно у Голикова, замысел развивался вариационным методом. Некоторые варианты давались нелегко, отчасти потому, что он задумал писать партизан крупным планом, на пластинах больших размеров, на которых работать не привык. Художник писал пластины даже метровой величины. Одна из лучших хранится в палехском музее.

Голиков взял довольно большую пластину черного цвета (некоторые композиции он писал по белому фону), внику наметил чуть приметными, смутными синими красками ночную заснеженную тайгу, над которой взметнулись огромные косматые кони с всадниками. Они летят вперед, прямо на зрителя, красные, синие, желтые и фиолетовые кони, подобно метеорам, ярко разгораясь в ночи. Это народно-романтический образ партизан. Он сродни романтическим образам «Дикой охоты» Листа.

Привлекают внимание и незаконченные произведения Голикова. Ясность замысла, сила художественной выразительности их таковы, что даже в первоначальной стадии, выполненные одной белой краской на черном фоне папье-маше, они производят целостное и ясное впечатление завершенного художественного образа. Прекрасным примером может быть большой черный ларец, который принадлежит Загорскому музею-заповеднику. На нем художник наметил сцены из «Слова о полку Игореве». И крышка, и боковые стороны заплеснуты по черному фону жидкими белилами. Присмотритесь внимательно к этой как бы первозданной космической темноте, по которой разлита мерцающая светоносная туманность, напоминающая скопление далеких звездных галактик. И вот уже из хаоса возникают формы, которые художник помогает выявить каллиграфическими росчерками кисти, выполненными черной сажей.



«Партизаны». Пластина

Особенно выразительна пластина с изображением большой народной сцены возле храма Василия Блаженного. На большой черной пластине тоже все прорисовано и прописано еще одними только белилами. Смелые, выразительные линии, штрихи и контуры, проведенные с каллиграфическим блеском быстрыми росчерками. Белила, то сгущаясь, то растворяясь, образуют массив многокупольного храма, у подножия которого кипит и бушует огромная толпа. Она разрезается шествием бояр в высоченных шапках, а в центре — Борис Годунов. Толпа на коленях, но это не покорность, а угрожающее кипение бездонного океана, мучительные судороги скованной, но могучей силы. Композиция Голикова в основных контурах воспроизводит сцену из постановки «Бориса Годунова» в Большом театре в Москве. Голиков великолепно перевоплотил все это в графическую динамику штрихов и сделанных белилами напльзов и растушевок. И в таком виде работа впечатляет драматизмом сцены. Ритмическая выразительность сцены такова, что ее впору поставить рядом с такими шедеврами, как драматический фон картины «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи (которая, кстати сказать, также осталась только в одноцветной подмалевке) или знаменитый древнеегипетский рельеф с изображением плакальщиц (находится в Государственном Музее изобразительных искусств имени Пушкина в Москве). Голиков только начал брать первые ноты цветовой инструментовки: в черно-белую среду вписано золото, которое мерцает в центре, в парче царских одежд. А вокруг должно было бушевать красочное пламя спесивой роскоши, и народного гнева, и отчаяния...

В 1937 году Голиков внезапно тяжело заболел и вскоре скончался. Ему еще не исполнилось пятидесяти двух лет, он находился в самом расцвете творческих сил. Остались незаконченными произведения, которые обещали быть особенно прекрасными.

В 1938 году, спустя год после смерти Голикова, в стра-

не отмечали 750-летний юбилей «Слова о полку Игореве». В Москве, в Государственном Литературном музее была устроена выставка. Организаторами выставки выступили Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР, Академия наук СССР, Союз советских писателей, Государственная Третьяковская галерея, Литературный музей и ряд московских театральных музеев.

Два года раздавалось эхо этой выставки в печати. Газеты и журналы много и подробно писали и о «Слове», и о выставке, на которой были представлены иллюстрации, картины, театральные декорации русских и советских художников. При этом многие подчеркивали самобытность и яркую оригинальность миниатюр сельского художника из Палеха. Соперником Голикова на этой выставке оказался знаменитый советский график В. Фаворский.

В творчестве Голикова воплощено, может быть самое важное и ценное для всего палехского искусства. И большинство палехских художников, а среди них и сын И. И. Голикова — Николай Голиков, наследуют и развивают достижения и устремления Голикова.

Значение его творчества для всего современного палехского искусства неизмеримо велико. Наблюдая отношение художников Палеха к его произведениям, проникаешься мыслью о том, что пытливая творческая мысль Голикова, страсть его и энергия все еще живут в этом большом и славном коллективе художников.

75 Котов В. Т.
К-73 Художник Иван Голиков. Ярославль, Верхне-Волжское кн. изд-во,
1973.
80 с.

2—8—4
66—73

75 стр

Виталий Тимофеевич Котов

Художник Иван Голиков

Редактор О. Гончарова

Художественный редактор Д. Поздняков

Художник Г. Мельников

Технический редактор Э. Патрикеева

Корректоры Н. Кагитина, Н. Большухина

Сдано в набор 6 февраля 1973 г. Подписано к печати 27 апреля 1973 г. АК 05523.
Формат 70 × 108^{1/2}. Бумага типографская № 3. Усл. печ. л. 3,5 + вкладка 0,7.
Уч.-изд. л. 3,65 + вкладка 0,62. Заказ 86. Тираж 25 000. Цена 29 коп.

Верхне-Волжское книжное издательство Государственного комитета Совета Министров
РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.

Ярославль, ул. Трефолева, 12.

Ярославский полиграфкомбинат «Союзполиграфпром» при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
Ярославль, ул. Свободы, 97.

29 коп.



В.Котов

Художник
Иван
Голиков

