

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского
Институт искусств

ИКОНОПИСЬ ПАЛЕХА И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

Саратов 2019

Рахимбаева И.Э. Иконопись Палеха и ее особенности. Учебное пособие. Саратов, 2019. 55 с.

В пособии рассмотрена иконопись Палеха, выявлены ее особенности. Пособие содержит материал по становлению и выявляет характерные черты иконы, останавливается на традициях древнерусского искусства в иконописи Палеха, изучает основные стили палехской иконописи, подробно рассматривает композицию в иконописи Палеха.

Пособие предназначается для студентов гуманитарных вузов, преподавателей высших учебных заведений разного уровня.

Рекомендовано научно-методической комиссией Института искусств к размещению на сайте электронной библиотеки СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Демченко А.И.

© Рахимбаева И.Э. 2019

ВВЕДЕНИЕ

Иконопись, как непосредственная атрибутика христианской веры, появившийся в недрах римского, а затем византийского искусства была очень важной ступенью в искусстве. Будучи азбукой для неграмотных, она дала развитие духовной сущности человека, воспитывая его духовную, нравственную культуру. Как любое крупное явление в художественной культуре, иконопись приобрела свой национальный социальный оттенок.

Согласно христианскому мировоззрению чувственно воспринимаемый мир не обладает истинной реальностью. Он есть лишь отражение вечно существующего мира высших истин, приблизиться к смыслу которых можно через божественное откровение, веру, посредством созерцания и мистического прозрения.

Иконами украшали храмы, их почитали, как святыни, поклонялись им, украшали их золотом, усыпали жемчугом, ценили в них мастерство исполнения. Помимо этого в них находило себе выражение еще нечто иное, потаенное и драгоценное, не называемое, но наглядное, бессловесное, но внятное разумению каждого человека.

Икона в народном быту была не только предметом религиозного почитания, но и «красой» дома. Это способствовало развитию в живописи орнаментального декоративного начала с тонкой, почти ювелирной разделкой золотом. Высоко ценилось мастерство иконописного письма. Несмотря на то, что церковь требовала строгого соблюдения всех канонов и правил изображения каждого элемента иконы, они изменялись в зависимости от места и времени изготовления иконы.

Интерес представляют палехские иконы, в которых жили поэтическая радость крестьянского художника, фольклорное изображение и любовь к предмету, утвердившие принципы миниатюрного письма, дошедшие до нашего времени.

Палехская иконопись в XVIII-XIX вв., когда уже господствовала светская живопись, продолжала живую струю древнерусского искусства. Черты народной жизни, прихотливая фантастика сказались в ней с большой силой. В живописной трактовке религиозных тем появляется элемент занимательности, выразившийся в пышной, звонкой декоративности. В иконописи сильно сказалась связь художественного образа с текстом, на сюжет которого писались палехские иконы, что в большой мере было связано с широким распространением Четьих-Миней, книги, собравшей жития святых и другие сочинения церковной литературы. Много икон писалось палешанами на сюжеты акафистов и песнопений. Напевность их образов связана с самим поющим текстом. Но нигде иконопись не была так тесно связана с ним, как в Палехе. Песенное начало в палехской иконе пронизывает образ и выражает чувство, которому подчинено повествование.

Раздел 1. Икона: становление, характерные черты

В раннехристианский период византийской культуры широкое распространение в качестве декоративного украшения храмов получили иконы (от греческого «эйкон» - образ).

Первые христиане называли так всякое изображение святого, противопоставляя его «идолу» - языческому изображению. С VI в. так стали называть только портреты святых, выполненных на досках, что отличало их от мозаик и фресок. Первой иконой был убрус, полотенце, на котором отпечатался лик Христа (Спас Нерукотворный). Следующие черты иконы приписываются греческому врачу и живописцу Луке - евангелисту.

Исторически икона тесно связана с Фаюмским портретом (Фаюм, Египет - одна из восточных римских провинций). Фаюмский портрет был элементом погребального обряда. В Египте расписывали внутренний саркофаг. На поверхности такого саркофага наносилось изображение умершего. Черты лица были условны, тонки, в глазах виделась отрешенность от земного мира. Писался такой портрет на золотом фоне, (что унаследовали раннехристианские иконы), тени не наносятся, так как они существуют в телесном мире, а умерший ушел в другой мир, в царство света. Затем Фаюмский портрет писался на кипарисном дереве восковыми красками. Первоначально это был эквивалент саркофага, своеобразная погребальная маска. Маска же стала символом усопшего человека. Это исторические корни и связи. Поскольку впервые эти изображения нашли в захоронениях в оазисе Фаюм, то отсюда они и получили свое название.

В художественном отношении икону не следует считать изображением, тождественным божеству, она - его символ, на ней изображалось не лицо, а лик. Икона пишется на доске (чаще на липовой), и состоит из четырех - пяти слоев разных материалов, наносимых в следующем порядке: 1. Основа. 2. Грунт. 3. Слой краски. 4. Защитный слой. 5. Оклад.

Основу иконы составляет доска с наложенным на нее холстом - паволокой. Грунт состоит из мела или гипса и называется левкасом. Слой краски образует сам живописный сюжет. Защита представляет собой различные материалы, чаще всего олифу, яичный белок, или масляный лак. Византийская манера иконописи предполагала плоскостное статичное изображение святого с аскетическим, несколько удлинненным овалом лица, с большими глазами, отрешенно смотрящими на зрителя. Все линии рисунка прописывались золотом, а пространство между линиями заполнялось плотным ровным цветом. Основной фон выполнялся золотом. Такая техника живописи делала икону очень ценным предметом.

В XI - XII в.в формируется основное отличие православия и его культуры от западного христианства, которое изображение Бога и святых трактовало просто, как «писание для неграмотных».

Византийские художники разработали новый способ организации пространства в православной живописи. Основные фигуры композиции, своим размером значительно превосходили второстепенные, как это имело место в зрительном поле человека при очень близком расположении от

объекта. Каждая фигура, на которую обращал внимание верующий, сразу же оказывалась в непосредственной близости от него, была обращена лично к нему. Этот эффект исчезает, если смотреть на изображение в целом: так называемая обратная перспектива становится смысловой, то есть размеры фигуры зависят от ее места в божественной иерархии.

Сложилась многоплановая система символов и художественных циклов в иконографии.

Праздничный цикл предполагал обязательное изображение основных христианских праздников (Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение, Преображение, Вознесение, Успение Богородицы и т.д.). В иконах праздничного цикла была отображена история воплощения Бога, и сюжетные композиции обязательно трактовались по устоявшимся канонам.

Помимо стационарных икон, византийская иконография создала переносные иконы большого формата. Посвящены они были разным святым, но главными изображениями на них являлись и являются Богородица и Иисус Христос.

Наряду с религиозными сценами художники начали изображать реальные исторические события. Появился архитектурный и пейзажный фон в композициях. Повысился интерес к индивидуальной характеристике действующих лиц, это достигалось за счет выразительных взглядов, движений, поз.

В XV веке в иконописи усиливается графическое начало, иконы исполняются со штриховкой тонкими, параллельными линиями. Типичным для изобразительного искусства этого периода становится удлиненные пропорции фигур, отличающиеся особой мягкостью линий, пластичностью, лиризмом; светотеневая моделировка ликов и одежд, создающая объем и ощущение материальности; одухотворенные лики с высокими выпуклыми лбами и маленькими носами.

После падения Византии культура Византии не была уничтожена, а получила свое продолжение наиболее интенсивно в странах, где утвердилось православие. Одной из этих стран являлась Русь. Семена Византийского православия обрели благодатную почву и оказались мощным стимулятором в развитии художественной национальной культуры. Влияние византийского стиля на художественную культуру Руси продолжалось в течение всего Средневековья, что дает основание рассматривать культуру Руси в качестве наследия от Византии.

От византийского искусства Киевская Русь восприняла не только монументальные жанры живописи (мозаика, фреска), но и станковую живопись - иконопись.

Еще задолго до крещения Руси христианские богословы, обосновывая культ почитания икон (икона рассматривалась, как видимый символ невидимого мира), выработали жесткую систему их написания - иконографический канон. Согласно преданию, древнейшие христианские иконы либо появлялись чудесным образом (Спас Нерукотворный), либо были написаны с натуры (изображение Богородицы, написанное

евангелистом Лукой). Поэтому христианство никогда не допускало написания икон с живых людей или по воображению художника, а требовала четкого соблюдения иконописного канона. Условность письма должна была подчеркнуть в облике изображаемых на иконе лиц их неземную сущность, духовность. Для этого фигуры писались плоскими и неподвижными, использовалась обратная перспектива и вневременное изображение.

Условный золотой фон иконы символизировал божественный свет. Все изображения на иконе пронизаны этим светом, и фигуры не отбрасывают теней, ибо в Царствии Божиим нет теней.

Чтобы неукоснительно следовать канону, иконописцы пользовались в виде образцов либо древними иконами, либо иконописными подлинниками, которые содержали полное словесное описание каждого иконописного сюжета (толковые подлинники), а так же использовались прориси - графические изображения на доске, которые было необходимо дорисовать (лицевые подлинники).

Византийские традиции в иконописи заключаются в плоскостном изображении, в жестком линейном контуре фигур: в благородстве ликов с миндалевидным разрезом глаз, с тонким прямым носом, маленьким изящным ртом и отрешенным от земных страстей взглядом, как бы устремленным внутрь себя: в тонком колористическом соотношении золотисто - желтых, вишневых, синих тонов, создающих в сочетании с мерцающим золотым фоном широкий цветовой аккорд. Это объясняется тем, что первые христианские храмы Киевской Руси строили и украшали иконами византийские мастера. Киевская школа иконописи, как первая из русских иконописных школ унаследовала сложившуюся в Византии иконографию и систему расположения сюжетов.

Иконы, возникшие позже, в период феодальной раздробленности, брали за образец произведения киевских мастеров. Поэтому отзвук византийской иконописи чувствуется во всех иконах древнерусского искусства. Он проявляется в торжественном монументальном строе этих икон, в моделировании фигур и ликов, в сложной и глубокой символике жестов, в колорите. Однако наряду со строгим следованием византийскому образу, набирала силу живопись с явными следами «руссификации». В этой живописи, вопреки строгой константинопольской системе заметно сгущение сюжетов, идет довольно свободное соединение стенописи с росписью, имитирующей иконы. Лики святых также «славянизируются».

Задачей иконописца является передача божественной красоты, Фаворского света.

Иконографический канон является творением соборным. Соборность это характерная черта русской культуры. В создании памятника участвовал не только собственно творец, но и все последующие поколения. На всем протяжении своего существования иконы исправлялись в соответствии с изменявшимися средствами художественного языка, реставрировались, подновлялись. Иконописец наносил на доску фигуры, в определенной

последовательности, строго в соответствии с образцами - подлинниками, прорисовывал складки одежды.

Икона не является художественным произведением в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие. Ее целью было не услаждать зрение людей, а свидетельствовать об истине. Художественность иконы должна была лишь способствовать раскрытию идей, образов. Об этом говорилось в решениях Вселенских соборов.

Рассматривая подробно характерные черты русской иконописи необходимо отметить самые типичные: аскетизм, архитектурность, симметричность.

Вероятно, мы имеем здесь тесно между собой связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седмицы и к радости всеобщего Воскресенья нельзя пройти мимо животворящего креста Господня. Поэтому в русской иконописи мотивы радостные и скорбные, аскетические совершенно необходимы.

Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться безжизненными, окончательно иссохшими. На самом деле, именно благодаря воспрещению «червонных уст» и «одутловатых щек», в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни, и это не смотря на необычайную строгость традиционных, условных форм, ограничивающих свободу иконописца. Казалось бы, в этой живописи не какие-либо несущественные штрихи, а именно существенные черты предусмотрены и освящены канонами: и положение туловища святого, и взаимоотношение его крест - накрест сложенных рук, и сложение его благоволящих пальцев; движение стеснено до крайности, исключено все, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими на «таковых же, каковы мы сами». Даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, то есть то самое, что составляет высшее сосредоточие духовной жизни человеческого лица.

Аскетизм, имеющий духовно - нравственный смысл, выражен не только условно - схематичным, символическим изображением ликов и фигур, но и статикой. Физическое движение на иконе сведено до минимума или вовсе отсутствует. Зато особыми средствами передается движение духа - позой фигуры, рук, складками одежды, цветом, и главное - глазами. Там сосредоточена вся сила нравственного подвига, вся сила духа и его власть над телом. Но физическая неподвижность в сочетании с подвижностью Духа характеризует не все иконы. Есть иконы, где физическая динамика передается художественными средствами. Это характеризует тех, кто еще находится в начале духовного пути, кто еще не крепок в вере.

Говоря об аскетизме русской иконы, невозможно умолчать о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда изумительная архитектурность нашей религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении:

каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и в непосредственной связи ее с церковным знанием.

Мы видим перед собой, в соответствии с архитектурными линиями храма человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда напротив - не естественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы чрезмерно удлиняются: голова получается непропорционально маленькой по сравнению с туловищем. Фигура становится неестественно узкой в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность всего облика.

Помимо подчинения иконы архитектуре храма, в ней можно проследить симметричность живописных изображений.

Не только в храмах, - в отдельных иконах, где группируются многие святые, - есть некоторый композиционный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра обязательно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли композиционного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, являются Спаситель или Богоматерь, или София-Премудрость Божия. Иногда соответствуя идее симметрии, центральный образ раздваивается. Так на древних изображениях Евхаристии (Благой жертвы) Христос изображается вдвойне, с одной стороны дающий апостолам хлеб, а с другой стороны святую чашу. И к нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы.

Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись, по существу соборную: в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которая в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого.

История русской иконописи с очевидной закономерностью показывает духовное состояние общества по последовательно изменяющимся характерам складок на одеждах, и достаточно взглянуть на иконные складки, чтобы определить дату иконы и понять дух времени, на ней отразившейся.

Архаические складки XIII - XIV вв. своим натуралистически символическим характером, указывают на могучую, но еще не сознательную, еще слитную с чувственным онтологию: они прямолинейны, но мягки, еще вещественны, часты и мелки - свидетельство о сильных духовных переживаниях, еще не собранные воедино, но силою своего, даже каждая порознь, пробивающихся сквозь толщу чувственного.

В XV в. и до половины XVI в. складки удлиняются, становятся шире, теряют свою вещественную мягкость. Вначале, в первой половине XV века, это прямые, не очень длинные, сходящиеся под углами. Характер их минеральный, вроде ребер и граней выкристаллизовавшейся массы, но затем жесткость, кристаллическая твердость, преобразуется в упругость растительных стеблей и волокон. Это к концу XV века - уже длинные редкие линии, почти прямые, но не совсем, наподобие слегка сжатой у концов

упругой прямой, вследствие чего вся одежда показывает какую-то упругость духовной энергии, полноту развившихся и упорядоченных сил.

Явно, как от XIV в. к XVI в. идет процесс духовного самопознания и самоосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепользование. А далее, складки получают характер прямизны, стилизации, делаются рассудочно - отвлеченными, при стремлении к натурализму. Если бы нам ничего не было известно из истории о Смутном времени, то только на основании одной иконописи и даже только складок можно было бы понять происходивший духовный сдвиг средневековой Руси к Возрожденному царству Московскому: в иконописи второй половины XVI века уже реет Смутное время, как духовная болезнь русского общества. Но выздоровление в XVII веке было только реставрацией, а по-русски - починкой, и новую жизнь русские люди начали с барокко. Мы видим здесь наряду с церемониальными позами и специально прямыми архаизирующими, под XIV век складками духовного, непроницаемую мясистость лиц и фигур, натуралистическую неодоухотворенность складок. В прочем, эта реставрационная архаизация, как и вся нарочитость, была быстро прорвана более откровенными стремлениями XVII века. Словно позабыв о придворно-церемониальной оцепенелости, фигуры начинают выплясывать, а складки закругляются, изгибаясь все более, приходят в беспорядок и все откровеннее стремятся к «натуре», т.е к видимости чувственного, вместо того чтобы служить символом сверхчувственного. Еще далее - одежды пузыряются, складки получают характер изящного разврата и ухищренной чувственности, круглясь в духе рококо, передавая с природы случайное и внешнее: духовное мировоззрение разлагается, и даже неопытный глаз легко увидит в иконописных явлениях времени грядущую революцию.

Икона на духовно-нравственной основе раскрывает идею преображения мира и повествует о путях реализации этой идеи. Иконописец имеет задачу, которая определяется особенностями средневекового миропонимания: вывести сознание человека в мир духовный, изменить сознание, возбудить ощущение реальности идеального мира, помочь человеку найти свой путь преображения.

Евгений Трубецкой пишет, что русская икона возвращает его преображение доминирующим настроением радости, которое передается сюжетами, символами вещей, жестов, цветов, расположением фигур и даже одеждой. А также красочными видениями и упругими взмахами крыльев ангелов, вестников Добра и Блага.

Икона - не портрет и не жанровая картина, а прообраз идеального человечества. Поэтому икона дает лишь символическое его изображение.

Изможденные лики святых противостоят кровавому царству плоти не только «истонченностью чувств», но и «новой формой жизненных отношений» (Евгений Трубецкой).

Поэтому смирение плоти имеет два смысла:

- 1) оно необходимо для одухотворения человеческого облика;

2) подготавливает грядущее братство, любовь и мир человека с человеком и со всей Божьей тварью.

Радость возмещается золотым цветом и светом в иконе. Золото (ассит) на иконе символизирует Божественную энергию и благодать, Красоту мира иного, самого Бога. Солнечное золото как бы поглощает зло мира и побеждает его. Если ассит присутствует, то тем самым подчеркивается Божественная суть Христа, если отсутствует - то подчеркивается его человеческая сущность.

Идейным центром иконы может быть Иисус Христос или Богоматерь, их образы символичны. Иисус часто олицетворяет гармонию, порядок, Добро, Красоту, Истину, противостоящие раздорам и хаосу.

Богоматерь - символ Любви, Добра, милующего сердца, защиты человечества от гнева Господня. Пророки, апостолы, девы олицетворяют добродетели: мудрость, смирение, целомудрие, невинность, чистоту. Это те центры, вокруг которых мир собирается и организуется. Это те точки опоры для человека, где он может противостоять скорби мира.

По одному из определений «Седьмого Вселенского Собора», живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение (т.е. построение, композиция, даже больше - вообще художественная форма), очевидно зависело от святых отцов.

Иконопись есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей. Иконы вещественно намечают эти пронизанные знаменательностью лики, эти сверх чувственные идеи и делают видения доступными, почти общедоступными. Свидетели этих свидетелей - иконописцы - дают нам образы своих видений. Иконы своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствуют о реальности этой формы: они говорят, но линиями и красками.

По источнику возникновения иконы могли бы быть подразделены на четыре разряда:

1) библейские, опирающиеся на реальность, данную Словом Божиим;

2) портретные, опирающиеся на собственный опыт и память иконописца - современника изображаемым им лицам и событиям, которые ему привелось видеть не только как внешнефактические, но и как духовные, просветленные;

3) писанные по преданию, опирающиеся на устно или письменно сообщаемый чужой духовный опыт, бывший некогда во времена предыдущие;

4) иконы явленные, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сновидению.

Кроме того, иконы еще делят по сюжетам:

а) праздничные иконы

б) образы Христа

в) образы Богородицы

г) образы святых

д) образы ангелов

С древнейших времен христианства установилось воззрение на икону как на предмет, не подлежащий произвольному изменению и, оплотняясь с ходом истории, это воззрение, особенно твердо, было выражено у нас на Руси, в церковных определениях XVI и XVII веков. Оно было закреплено многочисленными иконописными подлинниками, как словесными, так и лицевыми, которые самым своим существованием доказывают устойчивость иконного предания, а главнейшими статьями своими и основными формами приводятся к временам древности, к первым векам существования Церкви, а частями и элементами нередко коренятся в истории дохристианской. Понятны предупреждения в подлинниках, данные иконному мастеру: «кто станет писать иконы не по Преданию, но от своего измышления, повинен вечной муке» [19. С.56].

В основе иконы должно лежать подлинное восприятие потустороннего мира, подлинный духовный опыт. Этот опыт закрепляется в первой иконе, а затем она считается первоявленной или первообразной, то есть первоисточником и образом.

Источником этого опыта, как правило, являются святые.

Богоматерь была изображена Лукой на доске от стола, на котором Христос имел трапезу со своей матерью.

С древних времен в христианстве установилась точка зрения, что икона не может произвольно меняться. И канон строго регламентирует сюжет, организацию пространства, расположение предметов, фигур, написание одежды, употребление цвета. Но даже в рамках канона художник имел достаточную степень свободы.

Канон (от греч. «правило») - это образец для воспроизведения оригинала, в качестве которого может выступать идеальное представление или воплощенный образ, например, признанное авторитетом Церкви изображение Христа, Богоматери или другого персонажа, сюжета или символа.

Существует иконографический канон, как правило изображения, зафиксированное в иконописных прорисях.

Иконографией называется строго установленная система изображения персонажей, сюжетных схем и символов религиозного и богословно - догматического содержания.

Икона становится таковой, лишь тогда, когда Церковь признала соответствие изображенного образа изображаемому Первообразу, или иначе говоря, наименовала образ. Право наименования, т.е. утверждения самотождества изображаемого на иконе лица, принадлежит только Церкви, и если иконописец позволяет себе сделать на иконе надписание, без которого, по церковному учению, изображение не есть икона, то это в сущности, то же, что в гражданской жизни подпись официального документа за другое лицо.

По выражению П.Флоренского - «Икона есть образ будущего века: она дает возможность перескочить время и увидеть образы будущего века» [48.

С.15]. Можно задать себе вопрос: «Всегда ли так величественна и самостоятельна была русская икона?»

Взглянув на ее историю, мы понимаем, что до XV века она была полностью подчинена греческой.

Два расцвета русского иконописного искусства зарождаются в век величайших русских святых - Сергия Радонежского, Стефана Пермского и митрополита Алексия. По словам В.О. Ключевского «эта присноблаженная троица ярким созвездием блещет в нашем XIV веке, делая его зарею политического и нравственного возрождения русской земли». При свете этого созвездия начался с XIV на XV век расцвет русской иконописи. Вся она от начала и до конца носит на себе печать великого духовного подвига Святого Сергия и его современников.

Прежде всего, в иконе ясно отражается общий духовный перелом, переживаемый в эти дни Россией. Эпоха до Святого Сергия и до Куликовской битвы характеризуется общим упадком духа и робостью. По словам В.О. Ключевского, в те времена «во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса» татарского нашествия [48. С. 34]. «Люди беспомощно опускали руки, умы теряли всякую бодрость и упругость. Мать пугала ребенка лихим татаринном; услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бежать, сами не зная куда» [48. С. 67].

Если посмотреть на икону начала и середины XIV века, то можно ясно почувствовать в ней, рядом с проблесками национального гения, эту робость народа, который еще боится поверить в себя, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя на эти иконы, может подчас показаться, что иконописец не смеет быть русским. Лики в них продолговатые, греческие, борода короткая, немного заостренная, не русская.

Это зрительное впечатление подтверждается объективными данными. Родиной русского религиозного искусства XIV - XV веков, местом его высших достижений является «русская Флоренция» - Великий Новгород.

В XII веке в новгородской иконописи стали накапливаться характерные черты, которые в дальнейшем определили ее особенности: наличие ярких, красочных пятен, их контрастное сочетание, повествовательность и пристрастие к сюжетным подробностям, а также цельность формы, симметрия композиции, наличие орнамента, изображение неподвижно стоящего святого, несколько удлиненные пропорции, с крупными чертами лица и широко открытыми глазами. Лик и руки обводили черным контуром, сам же лик высветляли.

Выразителем новгородского стиля в живописи стал Феофан Грек, великий византиец, нашедший на Руси свою вторую родину. Для него характерны: энергичный и необычайно выразительный короткий мазок, который он накладывал диагонально и асимметрично, рисуя лоб, нос, щеки подбородок. Усилению выразительности изображений способствовал и суровый колорит его красок: темно - желтый, красновато - розовый, зеленовато - синий. Феофан является выразителем идей исихазма. Он

пытался передать красками незримый внутренний свет, который увидели апостолы в момент Преображения Господа на горе Фавор.

Живопись Феофана Грека стала уникальным явлением в древнерусской иконописи, оказала на нее огромное влияние. Благодаря Феофану и другим новгородским мастерам сложилась своеобразная новгородская школа живописи. Лаконичность и простота композиционного решения, точность рисунка крепких коренастых фигур, изображенных на плоскости, чистая красочная палитра (яркая киноварь, беспримесный синий и желтый цвета), ясность толкований сюжетов, свойственная новгородцам трезвость мироощущения - характерные черты новгородской школы.

Феофан Грек был величайшим новгородским мастером и учителем иконописи XIV века. В 1343 г. греческие мастера «подписали» соборную церковь Успения Богородицы в Москве. Феофан Грек расписал церковь Архистратига Михаила в 1399 г., а в 1405 г. - Благовещенский собор со своим учеником Андреем Рублевым. Известия о русских мастерах иконописцах - «выучеников греков» в XIV в. довольно многочисленны.

Мы имеем и другие, еще более прямые указания на зависимость русских иконописцев конца XIV в. от греческих влияний. Известный иеромонах Епифаний, жизнеописатель Преподобного Сергия, получивший образование в Греции, просил Феофана Грека изобразить в красках храм Святой Софии в Константинополе. Просьба была исполнена и, по словам Епифания, этот рисунок послужил на пользу многим русским иконописцам, которые списывали его друг у друга. Этим вполне объясняется нерусский или не вполне русский архитектурный стиль церквей на иконах XIV в., особенно на иконах Покрова Пресвятой Богородицы, где изображается храм Святой Софии.

Теперь, всмотревшись в иконы XV - XVI вв., можно сразу заметить полный переворот. В этих иконах решительно все обрусело - и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие бытовые подробности. Это и не удивительно. Русский иконописец переживал тот великий национальный подъем, который в те дни переживало все русское общество, его окрыляла та вера в Россию, которая звучит в составленном Похоим жизнеописании Святого Сергия Радонежского. По его словам «русская земля, веками жившая без просвещения, какое не было явлено в других странах, раньше принявших христианскую веру».

В иконе эта перемена настроения сказывается, прежде всего, в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородой, которая идет на смену лику греческому. Не удивительно, что русские черты проявляются в типичных изображениях русских святых. Например, в иконе Святого Кирилла Белозерского, принадлежащий епархиальному музею в Новгороде. Русский облик нередко принимают пророки, апостолы и даже греческие святители - Василий Великий и Иоанн Златоуст.

Народный дух приобретает не свойственную ему доселе упругость, небывалую способность сопротивления иноземным влияниям. Известно, что в XV веке Россия входит в более тесное соприкосновение с Западом.

Делаются попытки превратить ее в католичество. По Москве работали итальянские художники. И что же? Поддалась ли Россия этим иноземным влияниям? Утратила ли она самобытность? Как раз наоборот. Именно в XV веке рушится попытка «унии».

Именно в XV веке наша иконопись, достигая своего высшего расцвета, впервые освобождается от ученической зависимости, становится вполне самобытной и русской.

Своим путем развивается иконопись Пскова. В иконах Пскова чувствуется драматизм, возникающий благодаря напряженному сочетанию глубоких красных и зеленых тонов.

Драматизм передавался с помощью беспокойного линейного ритма, резкими мазками белой краски, как в выступающих, так и в затененных местах. Для псковской иконописи было характерно сочетание архаичных статичных форм и деталей, указывающих на движение. На иконах псковской школы лица святых имеют треугольную форму глазниц, образуемую светлыми пятнами на скулах и вдоль носа при удлинённом овале лица.

Утверждение Москвы в качестве политического и религиозного центра Руси способствовало развитию в ней новых веяний в иконописи. Новшества проявились в пространственном решении фона и пристальном интересе художника к личности. От переходной ступени между греческой и русской иконами, на рубеже XV века и XVI века наблюдается русификация икон и ликов. Русский иконописец пережил глубокий национальный подъем.

Иконы стали выражением души народа, его духовного облика, в них проявились глубочайшие философские идеи, показавшие суть идеи соборности, ключевой для русской культуры. Основная идея русского религиозного искусства - соборное единение мира людей и ангелов, а так же любого живого создания на земле.

Выражением этих идей стали иконы написанные рукой гениального Андрея Рублева, на все последующие эпохи определившие стиль иконописи. В основе его творчества лежит философия добра и красоты, гармонии духовного и материального начал.

«Спас» Рублева - не грозный вседержитель и беспощадный судья, а страдающий, любящий и всепрощающий Бог. Взгляд его не устрашает, а утешает. Такого Христа Византийское искусство не знало Рублев в «Троица» воплотил идею мира, согласия, единения, суть безграничной христианской любви. Это было особенно важно для формирования идеологии объединения русских земель.

Благодаря творчеству Андрея Рублева, Феофана Грека, Даниила Черного, Дионисия русская икона достигла непревзойденных высот.

XVI в. в русской иконописи стал временем расцвета жанра видений и эсхатологических настроений. Сцены мучений грешников изображались с предельной эмоциональностью и отличались натурализмом. Возникло ощущение, что все муки и страдания грешников происходят не в метафизическом пространстве, а на земле или вблизи от земли.

Для иконописи XVI в. было характерно и возвеличивание средствами искусства официальных политических идей.

В XVII в. иконопись представлена двумя школами: годуновская и строгановская.

Годуновская школа тяготела к традициям прошлого. Но их попытки следовать древнему канону, ориентация на Андрея Рублева и Дионисия приводили лишь к повествовательности, некоторой перегруженности композиции. Другим художественным направлением стала строгановская школа, названная так потому, что множество произведений этого стиля выполнено по заказу Строгановых в мастерских Сольвычегодска. Но сам стиль возник в Москве, в среде государственных и патриарших мастеров. Это было искусство миниатюры с характерным виртуозным рисунком, тонкой проработкой деталей, многофигурными композициями, богатой орнаментацией, полихромным колоритом. Выдающимся мастером этого направления был Прокопий Чирин, иконам которого свойственны особая мягкость - колорита, пластичность вытянутых фигур и изящество поз («Никита воин», «Избранные святые»).

Характерной особенностью икон строгановской школы являются, прежде всего, их небольшие размеры и детальное, точное письмо, которое современники называли «мелочным письмом». Основные стилевые черты строгановской художественной манеры - это изысканный рисунок, богатство красок, сложная многофигурная и многоплановая композиция. Одна из особенностей строгановской школы - правдивое изображение природы. Причем композиции всегда включают пейзаж с низким горизонтом, а фон заполнен причудливыми облаками и «явлениями».

Фигуры святых обычно тонкие, изящные и очень вытянутые вверх.

Второй этап развития иконописи XVII в. характеризовался медленным отходом от догм и поиском новых сюжетов и форм. Симон Ушаков стал автором программного труда «Слово к люботизателям иконного писания», в котором он изложил новую теорию, порывающую со старым канонам. Он говорил о необходимости соединения иконописного канона с правдой жизни, поэтому в его иконах появляются элементы реализма, реальные человеческие лица.

Таким образом, русская икона прошла долгий путь развития от греческих образцов до русификации людей и ликов. Иконы стали выражением души народа, его духовного облика, в них проявились глубочайшие философские идеи, показавшие суть идеи соборности - единение мира людей и ангелов, а также любого живого создания на земле - ключевой для русской культуры.

Контрольные вопросы и задания:

1. Как переводится в греческого слово «икона»?
2. Что лежит в основе древнерусской иконы на раннем этапе ее развития?
3. Какие школы иконописи Вы можете назвать?
4. Приведите примеры икон мастеров строгановской школы?

Раздел 2. Традиции древнерусской живописи в иконописи Палеха

В Палехе с самых древних времен и почти до революции сохранялся особый уклад жизни, наследие коренных жителей Ростово-Суздальских земель - финно-угров (мерян), благодаря которому Палех и сумел сохранить на протяжении нескольких столетий традиции иконного и фрескового письма. Византийское и греческое письмо, "фряжский" стиль XVI-XVII веков, "петровские" и "бароновские" письма, стилевые особенности местных школ: новгородской, ярославской, московской и других бережно сохранялись палехскими мастерами передаваясь из поколение в поколение. Потомственность иконописного мастерства, его "цеховые" традиции, наложившись на культуру коренных жителей ростово - суздальской земли, сделали из Палеха уникальный уголок России.

На протяжении нескольких столетий Палех был не просто селом потомственных иконописцев, а местом где жил и работал клан старинных палехских династий, ведущих свое происхождение из глубокой древности и связанных между собой тесными родственными отношениями. Практиковавшиеся в Палехе внутри клановые браки между представителями разных династий явились той основой, благодаря которой развивались наследственные способности палешан. Таким образом, закреплялись технические навыки, впитываемые буквально с молоком матери. Помогая дедам, отцам и старшим братьям, с самого раннего детства видя вокруг себя иконы дети палешан впитывали в себя основы непростой иконописной техники. Обучение же их иконописи сводилось в основном не к обучению техническим приемам, а скорее к пробуждению и развитию их внутренних способностей, заложенных уже с рождения.

Можно сказать, что в Палехе жил особый тип людей - "наследственные иконописцы".

Занятие иконописью в Палехе и окрестностях было практически поголовным. Писатель-этнограф С. Максимов в своих путевых заметках отмечает: "...Здесь пишут образа во всех домах и не пишет их только мельник и то потому, что сделался мельником; ремесел помимо иконописи не знают никаких, нет у них ни кузнеца, ни швеца, ни сапожника" [32. С.45]. Занятие иконописью не позволяло палешанам отвлекаться на иные дела. Известно, что основу палехского искусства двадцатого века составляют стилистические традиции древнерусской живописи. Художественное наследие многовековой живописной культуры палехские иконописцы воплотили в совершенно неожиданном направлении – искусстве лаковой миниатюры лишь в 20-е годы прошлого столетия, т.е. всего 80 лет назад.

«Палехские письма» как художественное направление, некоторые искусствоведы склонны относить к кругу иконописных центров Поволжья – Ярославля, Костромы. Действительно, нарядное, праздничное письмо ярославских иконописцев XVII – XIX веков оказало большое влияние на иконописание палешан. Но существует и другая точка зрения, что палехские, а также мстерские и холуйские «мелочные» шедевры вышли из недр

суздальской школы иконописи. В XVII веке, как известно из исторических документов, суздальское письмо существовало уже в широких пределах. Здесь иконы писали и в городах, и в монастырях, и в селах, и в деревнях.

В семнадцатом веке сложился иконописный промысел и в Палехе. Это подтверждается грамотами и челобитными царя Алексея Михайловича. Многие палехские роды иконописцев уходят своими корнями как раз в XVII век. Каждое из трех сел с давних пор имело свой уклон в иконописном деле, а к середине XIX века окончательно оформилась дифференциация направлений, цели и задачи каждого промысла. А И. Некрасов так характеризует эти направления: Палех – новое творчество на старых основах. Мстера – склонность к старым традициям. Холуй – лубочный, «рыночный стиль».

В Палехе писали иконы заказные, парадные, многодельные. В то время как Холуй, например, в основной своей массе производил «расхожую» «христианскую» икону. И в середине, во второй половине XIX века Палех выпускал на рынок в основном дорогие сорта моленных икон, славясь своим мелочным письмом в сложных композициях.

Палехским мастерам никогда не изменяло чувство меры, поэтому в создании подобных икон Палешане не знали себе равных. Благодаря этому палехское мастерство было не сравнимо с холуйским и мстерским. Здесь не так заметно происходило перерождение искусства в ремесло, а палехские иконописцы становились первыми и незаменимыми специалистами, в не какой бы то ни было серьезной конкуренции.

Мастерство здесь становилось само по себе «искусством».

В итоге здесь выработался своеобразный «палехский стиль», удовлетворяющий вкусы не только обычных заказчиков, но и археологов, знатоков, любителей старины.

Традиционная икона Палеха к концу XIX века стала пользоваться признанием в высших кругах, в том числе и при царском дворе.

Но провинциальный Палех все же испытал мощное воздействие западной живописной концепции, московский мастеров крупнейшего центра художественной жизни XVII века – Оружейной палаты.

Известно, что Оружейная палата тогда превратилась из арсенала в нечто подобное «художественной академии», в ней были сконцентрированы лучшие иконописные силы России, а на роль учителей приглашались иностранные мастера. Тем самым «живоподобие», распространявшееся и ранее, стало получать сильную подпитку извне. «Если бы живопись развивалась в России параллельно с иконописью как особый и другой вид искусства, положение иконописи не было бы таким трагичным. Но живопись «развивали» как «правильное» художество в противовес «неправильному» - иконописи. Иконописцев учили (некоторые охотно учились сами) писать святых как живых людей, «живоподобно», не понимая, что икона призвана изображать духовных лик, а не живое плотское лицо. Во второй половине XVII века живопись в России вольно или невольно противопоставили иконописи и сделали ее орудием разрушения иконописи. Когда в начале

XVIII века живопись отделили от иконописи, было уже поздно: русскому иконописанию был нанесен непоправимый урон (В.В. Лепяхин).

С приездом в Россию иностранных мастеров обострилась проблема взаимоотношений мастера и ученика. Одни мастера из зависти принижали работы своих талантливых учеников, другие набирали много учеников, однако не спешили передавать им секреты мастерства, учили при этом второстепенным операциям и приемам. Широкий спрос на иконы привел к тому, что появились «иконники неучи», которые не прошли школу обучения в иконописной мастерской.

Более того, следствием российской политики первой половины XVIII века, направленной на приобщение России к достижениям европейского прогресса, было приобретение в огромных количествах за границей готовых произведений искусства. Для осуществления новых задач приглашались и светские художники, ученики которых становились распространителями новых форм в иконописном искусстве. Эти формы, вместе с техникой, быстро усваивались русскими мастерами и кустарями, которые, не стесняясь, покрывали своей европеизированной живописью стены не только новых, но и старинных церквей, порой поверх старинных росписей – памятников древнерусского искусства.

В иконопись Палеха также проникали элементы стилей, господствующих в светском искусстве: сначала барокко и рококо, позднее – классицизма и академизма.

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

Однако, существовал громадный разрыв между культурой столицы, обращенной в сторону Западной Европы, и культурой провинции.

Здесь работали мастера, которые не подключались к серийному производству икон, для которых иконописание оставалось высоким и святым художеством. Окруженный глухими лесами, расположенный вдали от рек, служивших бойкими торговыми путями, Палех долгое время жил достаточно обособленной жизнью. Это способствовало совершенствованию приемов старинного письма, укреплению здесь старых иконописных традиций, предохраняло палехскую школу иконописи от вырождения под давлением массового спроса на дешевые иконы. Изолированность Палеха от расхожих торговых путей способствовала органическому слиянию иконописного промысла с крестьянским укладом жизни, земледелием, что также определяло своеобразие палехского искусства. В силу этого, палехские мастера становились подлинными носителями корней древнерусской живописной культуры. И лучшие его образцы показывают высокое, своеобразное мастерство палехских иконописцев.

Икона богородицы «Всех скорбящих радостей» конца XVII века характеризует начало их самостоятельного пути. Ее композиция в основе следует строгим, установившимся традициям, но она уже значительно усложнена, детализирована. Кроме того, в ней обращают на себя внимание

светлый тон лиц и красивая разделка колерами одежд, а также объединенность всей живописи общим тоном.

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

Палехская иконопись в XVIII-XIX веках, когда уже господствовала светская живопись, продолжала живую струю древнерусского искусства. Черты народной жизни, прихотливая фантастика сказались в ней с большой силой. В живописной трактовке религиозных тем появляется элемент занимательности, выразившийся в пышной, звонкой декоративности. В иконописи сильно сказалась связь художественного образа с текстом, на сюжет которого писались палехские иконы, что в большой мере было связано с широким распространением Четых-Миней, книги, собравшей жития святых и другие сочинения церковной литературы. В Палехе Четьи-Миней имелись в каждой мастерской и у отдельных мастеров.

Много икон писалось палешанами на сюжеты акафистов и песнопений. Напевность их образов связана с самим поющим текстом. Но нигде иконопись не была так тесно связана с ним, как в Палехе. Песенное начало в палехской иконе пронизывает образ и выражает чувство, которому подчинено повествование. Именно это начало способствовало развитию в живописи элементов народного творчества и явилось существенной чертой традиций, формировавших искусство современного Палеха. В самой иконописной традиции музыкальное начало приобретало формообразующую силу. Его мы отмечаем как важный источник развития в будущем палехской миниатюры.

Центральный образ святого в иконе палехского письма «Акафист святителю Николаю» середины XVIII века обрамляют два больших клейма. Верхнее – «Всякое дыхание да хвалит Господа». Нижнее – «Перенесение мощей Николы». В небольших клеймах, окружающих средник иконы, ведется рассказ о жизни святого. Два ряда нижних клейм масштабно выделены. Это продиктовано заботой о декоративном оформлении плоскости, архитектурной композицией построения изобразительных клейм, в которых рассказывается о рождении святого, его жизни и о чудесах, творимых им.

Новое видение человеком мира приводит к новой концепции пространства. Композиция как бы расстилается по плоскости. Дальность плана обозначается то изображением архитектуры изнутри, то масштабным сокращением фигур. Линейно-плоскостный строй композиции определяет и цветовое решение иконы. Она написана в звучной гамме золотисто-охристых, голубовато-фиолетовых, малиновых, вишнево-красных тонов. В ритмичном чередовании темного и светлого распределяются на плоскости световые пятна. Тонкая паутина золотых пробелов и орнамента поверх плотно положенных красок делает красочные изображения похожими на драгоценные эмали, вставленные в золотистые обрамления на ювелирных изделиях XVII века.

К лучшим палехским иконам XVIII - начала XIX века относятся «Акафист Святителю», «Акафист Богоматери», принадлежащие, по преданию, кисти палешан Ивана Болякина, написавшего лица в иконе и Никиты Михайлова Буторина, исполнившего доличное, то есть одежды и палаты. В этих иконах господствует принцип композиционной и колористической уравновешенности с сильно выраженным началом симметрии. Архитектурные изображения сверху донизу заполняют клейма. Изображения дворцов с островерхими башнями и зубчатыми стенами, архивольты, наблюденные в жизни или взятые из западных гравюр, сказочно преображаются. Орнаментально обобщенные формы деревьев, стелющихся трав занимают так много места в композиции, что позволяют говорить о значительной роли пейзажа в создании иконописного образа. Узорная разделка форм тонкими белильными прописками и золотыми линиями делает палаты похожими на дворцы, созданные народной фантазией.

В композиции иконы «Воздвижение креста» начала XIX века в арке большого пятиглавого собора на лестнице изображен священник, поднявший над головой крест. С двух сторон его поддерживают иподиаконы в белых одеждах. Выразительное движение тонких, удлинённых фигур, сочетание белого и красного цветов с синим и бирюзово-голубым придают изображению торжественность, настроение ликующей радости. Внизу, с одной стороны, на фоне дворцовых палат изображены царь и царица. Их образы восходят к древним образам Константина и Елены. В трактовке палехского иконописца они больше похожи на царя и царицу из русских народных сказок. По другую сторону амвона изображен хор, поющий славословие. Мастер с особой тщательностью прописывает тонким изобелильным узором большие массы цвета в изображении, начиная от царских и боярских одежд и кончая палатами и храмом.

Канонические образы церковной живописи палехский мастер переосмысливает соответственно своему народному мироощущению. Стиль палехской живописи отличает орнаментальность. Ей подчинена не только композиция, но и трактовка форм – удлинённые фигуры, узорные горки, деревья, особое изящество силуэтов птиц, зверей, изображаемых на иконах, тонкая узорная пробелка листьев деревьев, горок. Линейный ритм складок одежд тоже подчинен узору. Выявляя форму, он в то же время создает ощущение движения.

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

Икона в целом остается декоративной и плоскостной. Человеческие фигуры удлинённых пропорций. Одежды выполнены согласно старым традициям. Но изображения деревьев, животных и птиц уже приближается к натуре. Палатное же письмо близко к Строгановскому. Но, создав свой выразительный стиль, мастера Палеха продолжали работать и в старых стилях – новгородском и Строгановском, ставя перед собой задачу сохранить

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

Таким образом, традиции древнерусской живописи, переосмысленные соответственно народному мироощущению, нашли свое воплощение в иконописи Палеха. Стиль палехской живописи отличается орнаментальностью, которой подчинена не только композиция, но и трактовка форм – удлинённые фигуры, узорные горки, деревья, особое изящество силуэтов птиц, зверей, изображаемых на иконах, тонкая узорная пробелка листьев деревьев, горок. Линейный ритм складок одежд создает ощущение движения. Отличительными чертами палехской школы являются: миниатюрное (мелочное) многоклеймное письмо; общий мягкий тон письма; многообразие элементов композиции и их живописность; узорчатость палатного (здания) письма; разнообразие радужных сияний; удлинённость фигур; пробелы краской, широкие и светлые; фоны разных тонов (вплоть до золотых).

Контрольные вопросы и задания:

1. Какие школы древнерусской иконописи считаются основой для «палехского письма»?
2. Назовите характерные черты палехской живописи.
3. Какие работы палехских иконописцев являются самыми известными?
4. Выделите характерные черты композиций палехских икон.

Раздел 3. Основные стили палехской иконописи

Самостоятельный палехский стиль иконописания сформировался только к середине XVIII века. Он вобрал в себя и развил основные принципы и элементы новгородской и строгановской школ и живописи Поволжья второй половины XVII века. В XVII-XIX веках палехские мастера неоднократно выполняли заказы на иконы в новгородском стиле или в характере московской фрязи.

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

Композиции новгородского письма XV века всегда строятся в одной плоскости, декоративно. Сложные композиции делаются иногда в несколько ярусов, но всегда в одном плане, причем строго соблюдается принцип мягких темных и светлых силуэтов.

Фигуры человека в новгородской живописи несколько удлинённых против природы пропорций, что придает им строгую стройность, и величие. Они всегда имеют глубокое внутренне содержание. Одни фигуры выражают смирение и благолепие, другие богатырское величие, третьи – одухотворенность, задумчивость, скорбь, радость, человеческое благородство.

В изображениях человека характерны строгий графический рисунок рук, ног и тела. Тона фигур мягкие, звучные, но удивительно глубокие. Цветовая гамма всегда спокойная и вместе с тем сильная.

Золото в новгородской живописи применялось сравнительно мало, правда, фоны для живописи часто золотились, в письме золото применялось только в особо торжественных сюжетах.

Головы фигур в новгородской живописи характерны своим темно-желтоватым мягким силуэтом, простотой и четкостью описи глаз, бровей, носа, рта и волос, прозрачностью плав и незаметными переливами световых и теневых фонов, силой и мягкостью движков, которыми подчеркивалось выражение лиц.

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

Строгановская школа живописи возникла в конце XVI века. Она создавалась на традициях новгородской. Ее начало было положено на севере, в Сольвычегодске. После покорения Новгорода Иваном Грозным отсюда

начали переселяться культурные силы в Москву, верховья Волги, на Север и в другие места. В это время богатые купцы Строгановы, любители иконописного искусства, переехали из Новгорода в Сольвычегодск, организовали там иконописную мастерскую и собрали хороших мастеров иконописного дела. Некоторые из Строгановых и сами занимались иконописанием.

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

В XVII веке Строгановское письмо получило широкое развитие и его традиции укрепились. Возник Строгановский стиль, Строгановская школа, которая распространилась не только на севере, но и в Москве и в городах верхней Волги.

Характерными особенностями композиций Строгановской школы является их сложность и миниатюрность. Однофигурные и многофигурные композиции почти всегда усложнены пейзажем с низким горизонтом, а фон – «явлениями» и причудливыми облаками.

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

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

С конца XVIII века вырабатывается в Палехе новый стиль – фряжский. Он резко отличается от всех вышеописанных стилей, нарушая многовековые традиции искусства иконописания. В темперную живопись постепенно внедряется масляная. Эта комбинированная "фряжская манера" живописи позволяла художникам-иконописцам более объемно передавать форму.

Фряжь появилась еще в XVII веке в московском столичном искусстве, а затем пришла в провинциальные гнезда иконописания. В Палехе этот стиль появляется с большим опозданием, и его влияние не поглотило основных стилей, которые знал и хранил Палех.

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

Первый тип палехского фряжского письма.

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

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

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

Все элементы пейзажа изображались близкими к природе.

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

Эта живопись отличалась блеском золота и нежной гаммой разбелных тонов.

Иконы, написанные по золотым фонам, с вызолоченными каймами и венцами святых. Каймы, венцы и фон чеканились, а чеканка раскрашивалась разными цветами под эмаль. В иконах крупных размеров доличное письмо писалось масляными красками, а отделялось яичными. Пробела наносились обычно "в перо" твореным золотом. Некоторые одежды святых золотились и при помощи цировки украшались парчовым орнаментом. Все элементы пейзажа изображались близкими к природе. Личное письмо также исполнялось масляными красками с применением светотени в реалистической манере, но с чертами условности.

Эта живопись отличалась блеском золота и нежной гаммой разбелных тонов.

Иконы писались на левкасо-меловом грунте. Каймы, фона и венцы святых золотились на полимент. Икона рисовалась углем, прочерчивалась, а затем чеканилась специалистом, мастером-чеканщиком. Хороший чеканщик сам рисовал образцы для чеканки и сам делал чеканы из стали. (Чеканы - стальные палочки потоньше и покорооче карандаша. На торце одного конца выгравировывался какой-либо рисунок, и каждый чекан носил свое название: "дорожник", "атласник", "камфарник", "звездочка", "крестик" и т. п. Полный набор их доходил до шестидесяти штук. Рисунки для чеканки были весьма разнообразными, изящными и красивыми и состояли из растительных, геометрических и смешанных орнаментов). Рисунок выполнялся карандашом на бумаге, скалывался и припорошивался по способу, описанному выше. Затем производилась чеканка. Чекан соответствующего рисунка брался в левую руку, ставился на припорошенный на позолоте рисунок в вертикальном положении. По верхнему концу чекана правой рукой равномерно стучали специальным маленьким молоточком. На грунте вместе с позолотой, под чеканом, пробивался блестящий рисунок. Рисунки для каймы, фона, венца были разные. Кайма и венец прочеканивались более глубоко, чем фон, а фон как по рисунку, так и по глубине чеканки делался мягче.

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

Предположим, на иконе нарисована и прочерчена фигура священнослужителя, одетого в подризник, ризу и омофор. Мастер-позолотчик золотил на полимент и полировал ризу и омофор. А затем мастер-доличник всю фигуру раскрывал соответствующими тонами. Позолота предварительно протиралась яичным белком, взятым на ватку. Это делалось для того, чтобы краска с полированной позолоты не сбегала, а хорошо к ней приставала. По позолоте роскрышь прокрывалась очень тонко, а на грунте обычным слоем. Затем для ризы и омофора отдельно рисовался карандашом на бумаге рисунок орнамента. Рисунок скалывался и путем припороха переводился на одежду. Орнамент на ризе обычно рисовали крестами, а на других одеждах - растительным узором. Когда орнамент был переведен на всю фигуру, "проскребкой" прочищалась краска до золота, чтобы окончательно отделать орнамент, по нему наносились блики цирровкой, образующей на золоте вдавленные, блестящие линии, точки и штрихи, которые придавали ему ювелирную четкость.

В промежутках между рисунками орнамента, в горизонтальном направлении проводились цирровкой же короткие линии, которые создавали впечатление фактуры золотой ткани. Но и после отделки цирровкой одежды еще кажутся плоскими, им требуется дать объем. Сначала циркованные одежды закреплялись спиртовым белым лаком, а уже по лаку по одежде расписывались складки с подтушевкой темной масляной краской (в большинстве случаев битумом, путем лессировки). Для разнообразия циркованных одежд делали и так: омофор цирковался по роскрыши, до нанесения орнамента, короткими горизонтальными линиями, а сверх циркованного уже соответствующим тоном писался орнамент, закреплялся белым спиртовым лаком, а затем расписывался и притушевывался темной масляной краской. Таким способом росписи придавали вид богатой золотой ткани. Подризник по роскрыши расписывался, притушевывались тени и накладывались обильно золотом "в перо" пробела, подобно строгановским письмам.

Этим доличное письмо заканчивалось. Потом мастер-личник писал масляными красками лицо и руки святого в реалистическом плане, как бы с натуры, начиная с наложения теней, света, полутонов, рефлексов.

Лицо писалось в четыре приема. Сперва "подмалевкой", "перемалевкой" и "заканчиванием". После каждого приема работа хорошо просушивалась. Четвертый прием - отделка головы яичными красками. Но сперва, голова и руки святого, написанные масляными красками, протирались луком, что способствовало прочному приставанию яичных красок к масляным. После этого соответствующими тонами яичных красок на голове делалась "отборка", то есть все лицо покрывалось сеткой мелких штрихов, которые объединяли все тона масляных красок, и тонкими линиями расчерчивались волосы. Лицо принимало мягкий приятный тон и хорошо

связывалось с цированной "парчовой" одеждой. Под конец живопись закреплялась двухразовым покрытием масляным лаком.

По позолоте с применением цировки выполнялись и миниатюрные многоклеимовые работы.

Для миниатюрных работ также готовились грунты, а позолотой покрывалась вся икона. Рисунок наносился, как мы уже знаем, путем припороха. По рисунку, из-под припороха, проводилась роспись всех контуров рисунка и его деталей, во всех элементах композиции, кроме головы. Роспись делалась сажей с особой тщательностью, чистотой и тонкостью. Потом шла подтушевка легко, жидкой сажей, для выявления объема всех изображений.

После росписи и подтушевки икона представляла собой лишь графический рисунок на позолоте. Его требовалось оживить и больше выявить объемы. Для этого применяли цировку, выполняя ею все работы, придающие иконе законченность. На одеждах фигур наносились пробела "в щетинку", а на некоторых и орнаментальные украшения. На горах - кремешки, на палатном письме - всевозможные украшения, на деревьях - листва, вся икона оживала, приобретала блеск и законченность доличного письма. Лицо делалось обычным порядком яичными красками, начиная с санкиря и кончая оживками, но уже в мягкой гамме фряжского письма.

Каймы икон также чеканились и проплавливались краской под эмаль. Написанная такой техникой икона вся сначала закреплялась белым спиртовым, а затем и масляным лаками. При помощи цировки писались сложные интерьеры, троны и разная металлическая утварь, которая также сначала по грунту рисовалась, графилась и золотилась на полимент.

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

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

Второй тип фряжского письма.

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

Фряжские иконы крупных размеров и стенопись писались масляными красками, а мелкие иконы - яичными, но техникой реалистической живописи. Такие иконы писались также по левкасо-меловому грунту, иногда на полотне, а порой на цинковых листах и на стекле, но больше всего на досках по грунту, где углем рисовался рисунок, прочерчивался, а затем грунт промасливался вареным маслом. По прочерченному рисунку делался подмалевок, раскрашивался фон (щетинными и хорьковыми кистями), писались пейзаж и одежда фигур, накладывались свет и тень реалистических складок, их полутона от света и тени ступеньками, делались рефлексы, падающие тени во всех элементах композиции, выявлялся полный объем и ракурсы с линейной и воздушной перспективой. Когда первый подмалевок

просохнет, делалась перемалевка, то есть уже более детальная обработка. И под конец прорабатывались все детали изображений. Обычно работы выполняли раздельно: слабый мастер делал подмалевок, средний мастер перемалевывал, а лучший мастер заканчивал. Так выполнялась доличная работа. Мастер-личник писал головы такими же приемами. Здесь уже не было ни санкиря, ни пави, а сразу прокладывались свет и тень, полутон, рефлекс и падающие тени. Иногда иконы, написанные масляными красками, отделялись яичными красками и золотом.

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

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

Таким образом, самостоятельный палехский стиль иконописания сформировался только к середине XVIII века. Он вобрал в себя и развил основные принципы и элементы новгородской и строгановской школ и живописи Поволжья второй половины XVII века. В XVII-XIX веках палехские мастера неоднократно выполняли заказы на иконы в новгородском стиле или в характере московской фрязи.

Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение понятия «фряжское письмо».
2. Какие стили фряжского письма Вы знаете?
3. Когда сформировался самостоятельный «палехский» стиль иконописания?
4. Какие стили лежат в основе палехского письма?

Раздел 4. Композиция и ее особенности в иконописи Палеха

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Этими основными требованиями определяются принципы построения палехской композиции.

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

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

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

Представим анализ некоторых икон.

Икона **«Явление архангела Михаила Иисусу Навину»** создана на рубеже XVIII–XIX веков, возможно, в мастерской одной из известнейших палехских иконописных династий – Хохловых. Необычный сюжет, никогда не пользовавшийся большой популярностью в древнерусском искусстве, заставляет вспомнить такие разные, но знаменитые памятники, как домонгольская икона из Успенского собора Московского Кремля или шитое «знамя Сапеги» из Третьяковской галереи. Однако художественное решение палехской иконы не имеет ничего общего с этими произведениями. В целом она действительно ориентирована на «строгановскую» эстетику, и фигура архангела в какой-то степени напоминает грациозных ангелов на иконах «Богоматерь на престоле» и «Благовещение» Назария Истомина. Но белый фон и светло-охристые поля, особенности фантастического пейзажа, клубящиеся облака и «фряжские» доспехи ветхозаветного полководца показывают, что процесс становления палехского искусства был более сложным и в нем участвовали разные исходные элементы.

Во всяком случае, созданный палешанами образ чудесной реальности получился естественным, художественно цельным, поэтичным, и, по-видимому, соответствовавшим представлениям как о древних иконописных традициях (в самом общем виде), так и о красоте тварного мира, которая передает сияющее величие небесных обителей.

Как показывают сведения о бытовании произведений и о выездных работах палешан в XIX веке, язык палехской иконописи оказался адекватен

религиозности значительной части населения империи и легко преодолевал границы между старообрядчеством, единоверием и «господствующим греко-русским исповеданием». Следует отметить, что мастера Палеха обычно сохраняли дониконовское перстосложение и древнее написание имени Христа. Это способствовало распространению их продукции среди старообрядцев и, видимо, вызывало симпатии многих консервативно настроенных верующих, формально принадлежавших к новообрядческой Церкви.

Кроме «Явления архангела Михаила Иисусу Навину» к числу ранних палехских произведений принадлежат еще несколько выдающихся икон – «Святая Троица, с деяниями», «Деисус (Седмица)» и «Апостол Иоанн Богослов». Все они также отличаются живостью рисунка, изысканностью прозрачного «серебристого» колорита и в известном смысле – индивидуальностью художественного решения, свидетельствующей не только о заказном характере этих памятников, но и о том, что палехская стилистика была особенно органична для рубежа XVIII–XIX веков, то есть для эпохи классицизма.

Искусство Палеха XIX столетия представляет собой типологическое и иконографическое многообразие. Среди произведений первой трети XIX века выделяются две большие житийные иконы, не уступающие виртуозностью письма общепризнанным палехским шедеврам – рамам с клеймами Акафиста Богоматери, Акафиста Спасителю и жития Николая Чудотворца из Крестовоздвиженской церкви в Палехе.

Образ Спаса Нерукотворного с клеймами истории – редкий для Палеха пример подписной и датированной иконы: он был исполнен в 1824 г. Иваном Хреновым, представителем известной по документам семьи иконописцев. Изображение Христа в среднике показывает, что палешанам были доступны не только миниатюрные, но и монументальные формы. Но наиболее привлекательны здесь все же клейма с замысловатыми многоплановыми композициями, фантастической архитектурой, испещренной орнаментами, и порывистыми движениями персонажей. Хорошо видно, что в этих сценах, несмотря на их древнерусские истоки, присутствует значительная «доза» стилистики позднего классицизма, проявившаяся в цветовом решении, в геометричных формах сооружений с четко выделенными вертикалями и горизонталями и иногда – в построении композиций, которые свободно развиваются в глубину – достаточно сравнить икону Хренова с образом на тот же сюжет, относящимся к раннему XVIII веку. Эти же качества свойственны эффектной житийной иконе Николы Можайского, в которой особенно запоминаются цветные перистые облака, расходящиеся вокруг фигур Христа и Богоматери в среднике.

Из других палехских икон Николая Чудотворца первой половины XIX века следует отметить два житийных образа среднего размера – один из них интересен развитым циклом из сорока клейм, но отличается нейтральностью фигуры святого в среднике; второй, с обычным количеством житийных эпизодов, привлекает духовной сосредоточенностью центрального образа и

выдающейся даже для Палеха разработкой пейзажа и виртуозностью «палатного письма»: все сооружения расчерчены обильным и ярким, как бы накладным белильным орнаментом, похожим на кружево или, скорее, на ажурные металлические решетки, использовавшиеся в архитектуре русского классицизма.

Иную, более позднюю стадию развития палехского стиля демонстрирует **рама с клеймами жития великомученицы Параскевы**, созданная, видимо, незадолго до 1856 года (к этому времени относится серебряный оклад с характерным декором в духе «второго барокко»). Она интересна не только в иконографическом отношении, как «преемница» более ранних житийных икон святой, принадлежащих публикуемому собранию, но и как пример монументальной рамы - «реликвария» для крошечной иконы, которая дошла до нас в сильно поновленном виде, но может относиться к XVI–XVII векам (она требует дополнительного реставрационного исследования). Золоченый оклад средника, выполненный в 1798 г. в Москве, уцелевшая шитая риза святой и, наконец, сама рама в тяжелом серебряном окладе позволяют видеть в этой древней иконке местнотимый (может быть, даже явленный, как это нередко бывало, у какого-то родника) образ Параскевы, принадлежавший неизвестному храму во Владимирской губернии (об этом свидетельствует городское клеймо Владимира на окладе рамы). Рама могла быть заказана мастеру, работавшему за пределами Палеха и использовавшему более понятную широким слоям населения манеру. Для нее характерны «натуралистический» колорит и апелляция к стилистике академической живописи, чье воздействие на палехское искусство становится особенно заметным во второй половине XIX века.

Среди публикуемых икон, связанных с Палехом и его традицией, есть много произведений, позволяющих составить представление о типологическом и сюжетном репертуаре иконописи XIX столетия – в широком диапазоне от типовых до уникальных композиций и от крупных храмовых до малых домашних образов, которые писались палешанами в огромном количестве. Кроме широко распространенных житийных икон Николая Чудотворца, здесь присутствует несколько вариантов «полниц» (от слова «полный») – сцен Воскресения – Сошествия во ад в окружении праздников, составляющих образ церковного года. Сопоставление однородных памятников, неизменно отличающихся высоким качеством миниатюрной живописи, свидетельствует о налаженной «индустрии» их производства и о способах, благодаря которым этому популярному иконографическому типу можно было придать относительное разнообразие. Кроме чисто художественных средств, оно достигалось с помощью принципа «конструктора»: многие элементы композиции были взаимозаменяемы, легко удалялись или «монтировались» к базовой схеме. Так, средник «полницы» можно было увенчать изображением Святой Троицы, причем в двух вариантах – «ветхозаветном» или «новозаветном»; цикл праздников – сузить до двенадцатых либо расширить с помощью сцены Покрова или «храмового» сюжета одной из палехских церквей – Огненного восхождения

пророка Илии. К двенадцатым и великим праздникам часто добавлялся цикл Страстей, включенный в общий ряд или образывавший дополнительное кольцо вокруг средника – этим достигалось впечатление полноты годового богослужебного цикла. Наконец, нередко мастера снабжали такую икону фигурами четырех евангелистов по углам, а в верхней части, в медальоне, размещали гимнографическую сцену-«апофеоз» – «О Тебе радуется...», «Единородный Сыне...» или «Что Тя наречем...».

Так же могли трансформироваться и менее распространенные сюжеты – например, житийные **образы Иоанна Предтечи**. В одном случае мы видим лаконичную, рационально выстроенную квадратную композицию из двенадцати квадратных же сцен, масштабно соотнесенных с центральным образом (высота каждого клейма равна половине высоты средника), а в другом – сложную концентрическую систему, которую составляют два пояса фигур избранных святых (в том числе поясных), два ряда клейм (не считая двух дополнительных сцен в среднике), «наугольники» с фигурами евангелистов и «замковый камень» всей этой композиции в виде изображения Сошествия во ад. Здесь вряд ли следует искать тонкие богословские соответствия, характерные для искусства классического Средневековья – во второй житийной иконе Иоанна Предтечи мы сталкиваемся прежде всего с количественным умножением священных изображений и действенным, хотя несколько внешним способом их упорядочивания, превращения в эффективно работающий механизм общения верующего с горним миром.

Среди заказных палехских икон заметное место занимают произведения на символические сюжеты средневекового происхождения, которые получили новую иконографическую интерпретацию и в таком виде – определенную популярность среди заказчиков. Это довольно редко встречающиеся иконы с изображением страданий двенадцати апостолов и, наоборот, часто писавшиеся в Палехе «Шестодневы» особого извода, обычно связываемые с мастерской Хохловых – с обрамлением из фигур святых, евангелистами по углам и сценой Поклонения жертве на верхнем поле. Не менее распространены были палехские иконы с изображением храмового иконостаса – преемники древнерусских резных, живописных и шитых композиций, которые воспроизводили структуру алтарной преграды в домашних, путевых и прочих внебогослужебных условиях, превращая «всякое место владычества» Господа, и в том числе дом христианина, в Его храм.

В Новое время (главным образом в XIX веке) они получили особое распространение, по-видимому, связанное с более широким процессом – переходом форм и сюжетов, изначально связанных с общественным благочестием, в сферу благочестия личного, и их широким тиражированием. Свою роль здесь могли сыграть и потребности старообрядцев, для которых подобные композиции, иногда именовавшиеся «образами соборной и апостольской Церкви», очевидно, компенсировали отсутствие полноценных храмов и церковной организации.

Публикуемые иконы отражают общие черты таких произведений – реалистическое воспроизведение конструкций и сюжетного состава иконостасов, вертикальный формат, отличающийся от растянутых по горизонтали миниатюрных иконостасов XVI–XVII веков. Однако поражает иконографическое разнообразие этих икон: на одной из них, вставленной в громадный киот-складень с килевидным завершением, представлен классицистический церковный интерьер с ордерными формами и кессонированным сводом, мощный иконостас в стиле раннего классицизма с отдельными барочными мотивами, а на другой – уже более традиционный пятиглавый храм, легкая алтарная преграда, сохраняющая самые общие признаки классицизма, и дополнительные композиции в тумбах под местными иконами.

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

Среди исполнявшихся в Палехе небольших домашних икон было немало житийных образов святых и списков чудотворных икон Богоматери с клеймами чудес. Их распространение в личном обиходе купцов, мещан и крестьян – также часть начавшегося еще в позднем Средневековье, но достигшего кульминации к XIX веку процесса «одомашнивания» монументальных форм, в данном случае – схемы житийного образа. Отсюда – резкое увеличение количества редких житийных циклов, изображающих деяния патронального святого владельца, святого, наделенного особой благодатью исцеления, наконец – чудотворца или чудотворной иконы, чтимых в том или ином регионе. Очевидно, по такого рода причинам были созданы некоторые житийные иконы из собрания М. Е. Де Буара (Елизаветина) – редчайший образ преподобных Ксенофонта и Марии «с чады», который принадлежит к числу наиболее тонких и поэтичных

палехских икон коллекции, икона преподобного Герасима Иорданского, иллюстрирующая известное предание об исцеленном святым льве, образ великомученицы Варвары – избавительницы от внезапной смерти без покаяния, не говоря уже о нескольких житийных иконах повсеместно чтимых Иоанна Предтечи и Николая Чудотворца.

Обзор палехских икон собрания М.Е. Де Буара (Елизаветина) был бы неполон без указания на несколько замечательных памятников с надписями, проливающими свет на организацию промысла и контакты палешан с другими центрами. Так, надпись на иконе Распятия 1825 года сообщает о создании образа в Нижнем Новгороде, хотя тончайшее письмо этого произведения и его нежнейший, тонко градуированный колорит, несомненно, выдают руку мастера из Палеха. Это противоречие легко разрешится, если допустить, что икона была написана незадолго до открытия нижегородской ярмарки, на что косвенно указывает приведенная в надписи дата (11 июля). Следовательно, на время ярмарки (а может быть, и на более длительный срок) в город прибывали мастера из не столь уж далекого Палеха, рассчитывавшие получить заказы у приезжих купцов, среди которых было много старообрядцев – ценителей традиционной иконописи (примечательно, что «Распятие» позднее бытовало в Астрахани). Сама надпись, в которой владелец – некто Осип Агалин, чей покровитель Иосиф Обручник представлен среди избранных святых на полях – подробно перечисляет этапы создания и украшения образа, сообщая о сумме, уплаченной за его написание, изготовление оклада, венцов, его позолоту и чистку, а также указывая итоговую стоимость иконы – «всего 145 рублей». Эта дотошность, несмотря на прозаический характер текста, позволяет видеть в неведомом Осипе Агалине наследника знаменитых Строгановых и московского купца-старообрядца начала XIX века Лаврентия Осипова, которым принадлежали драгоценные образы миниатюрного письма, ныне входящие в состав собрания М.Е. Де Буара (Елизаветина).

Не менее интересна судьба иконы «Воскресение – Сошествие во ад, с праздниками, иконами Богородицы и избранными святыми». Согласно надписям на обороте, она была написана в 1831 году в Москве и предназначалась для Королёвской моленной на Ивановской улице в Петербурге. Эта моленная, находившаяся в доме купца В.Ф. Королёва и закрытая в 1844 году, около тридцати лет служила главным храмом петербургских старообрядцев-поповцев и была прямой предшественницей не существующего ныне Покровского собора на Громовском кладбище. Икона очень близка к палехской традиции или, по крайней мере, к ее вариантам, которые существовали в связанных с Палехом иконописных селах Владимирской губернии. Поэтому есть основания считать, что уже в начале 1830-х годов палешане работали в Москве и что их произведения пользовались спросом у определенных групп старообрядцев (скорее всего, у поповцев, которые, в отличие от беспоповцев, принимали написанные «внешними» мастерами иконы при условии соблюдения известных иконографических.

Однако не менее вероятно, что надписи на этих произведениях имеют чисто владельческий характер (тем более что фамилией Гагаева помечены все доски): Терентий Гагаев мог приобрести minei просто как хороший образец палехского письма и своего рода замену лицевого подлинника, включающего необходимые каждому иконописцу описания внешности годовых святых. В любом случае иконы годовой minei помогают лучше понять характер отношений между крупными центрами позднего иконописания, свидетельствуя о высоком авторитете палехских мастеров и использовании их произведений в качестве образцов в других иконописных селах Владимирской губернии.

Таким образом, композиции в собственно палехском стиле в большинстве своем были мелки и сложны, они делятся на несколько групп, имеющих свои особенности. Но во всех основных школах иконописи есть общее — декоративный принцип построения композиции на плоскости и условность перспективы. Эти принципы, наряду с традиционной техникой и разнообразием традиционных же приемов, лежат в основе искусства современного Палеха и получают в нем свое развитие.

Контрольные вопросы и задания:

1. Что характерно для композиции палехских икон?
2. О чем свидетельствуют надписи на палехских иконах?
3. Каковы основные сюжеты палехских икон?
4. Какие многоклеменные палехские иконы Вы можете назвать?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская икона прошла долгий путь развития от греческих образцов до русификации людей и ликов. Новшества проявились в пространственном решении фона и пристальном интересе художника к личности. Иконы стали выражением души народа, его духовного облика, в них проявились глубочайшие философские идеи, показавшие суть идеи соборности – единение мира людей и ангелов, а так же любого живого создания на земле – ключевой для русской культуры.

Традиции древнерусской живописи, переосмысленные соответственно народному мироощущению, нашли свое воплощение в иконописи Палеха. Стиль палехской живописи отличается орнаментальностью, которой подчинена не только композиция, но и трактовка форм – удлинённые фигуры, узорные горки, деревья, особое изящество силуэтов птиц, зверей, изображаемых на иконах, тонкая узорная прорисовка листьев деревьев, горок. Линейный ритм складок одежд тоже подчинен узору. Выявляя форму, он в то же время создает ощущение движения. Для палехского стиля характерен красновато-золотистый колорит, с многофигурным, сложным построением клейм. Отличительными чертами палехской школы являются: миниатюрное (мелочное) многоклеимное письмо; общий мягкий тон письма; многообразие элементов композиции и их живописность; узорчатость палатного (здания) письма; разнообразие радужных сияний; удлинённость фигур; пробелы краской, широкие и светлые; фоны разных тонов (вплоть до золотых).

Самостоятельный палехский стиль иконописания сформировался только к середине XVIII века. Он вобрал в себя и развил основные принципы и элементы новгородской и строгановской школ и живописи Поволжья второй половины XVII века. В XVII-XIX веках палехские мастера неоднократно выполняли заказы на иконы в новгородском стиле или в характере московской фрязи.

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

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

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

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

Четвертая группа — иконы с житием того или иного святого, где его фигура в рост являлась центром всей композиции.

Пятая группа — многоклеимные иконы. Они также посвящались житиям святых или какому-либо песнопению. В центре помещался либо образ святого, которому посвящалась вся композиция, либо один из главных сюжетов песнопения.

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

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

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Арбат, Ю.А. Народное декоративное искусство / Ю.А. Арбат. - М.: Искусство, 1963. – 112 с.
2. Арцыбашева, Т. О современном иконописании / Т. Арцыбашева // Юный Художник. - № 4. – 2006. – С.12 - 17.
3. Бакушинский, А.В. Искусство Палеха / А. В. Бакушинский. - М.: Всероскооп. Союз художников, 1932. – 272 с.
4. Балакина, Т. И. Мировая художественная культура. Россия IX – начало XX в. / Т. И. Балакина. – М.: Фирма МХК, 2000. – 200 с.
5. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н.А. Барская. – М.: Просвещение, 1993. – 224 с.
6. Бартенев, И.А. История русского искусства / И.А. Бартенев, Р.И. Власова. - М.: Изобразительное искусство, 1987. – 450 с.
7. Бауэр, В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин - М.: АСТ, 1995. – 512 с.
8. Бобков, В.Б. Мир русской культуры / В.Б. Бобков. – М.: ТЦ Сфера, 2000. – 160 с.
9. Бобров, Ю.Т. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Т. Бобров. – СПб.: Аксиома, 1995. – 143 с.
10. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства / Ю.Г. Бобров. - М. : ООО «Изд. Дом «Худож. шк.», 2010. - 260 с.
11. Братчикова, Е.К. Палехские миниатюристы. Именной справочник. / Е.К. Братчикова - М.: Паспорт Интернешнл, 1996. – 128 с.
12. Буслаев, Ф.И. Общее понятие о русской иконописи / Ф.И. Буслаев. – М.: Тип. Грачева и К., 1866. – 136 с.
13. Василенко, В.М. Народное искусство / В.М. Василенко. - М.: Советский художник, 1974. – 294 с.
14. Вихрев, Е.Ф. Палех / Е.Ф. Вихрев. - Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд., 1974. – 232 с.
15. Вихрев, Е.Ф. Палешане: Записки палехских художников об их жизни и творчестве / Е.Ф. Вихрев. - М.: Московское товарищество писателей, 1934. – 400 с.
16. Выставка "50 лет искусства советского Палеха". Каталог - М.: "Советский художник", 1975. – 120 с.
17. Выставка "60 лет искусства советского Палеха". Каталог. - М.: "Советский художник", 1984. – 132 с.
18. Выставка "Палех на пороге третьего тысячелетия". Каталог . - М.: ОГИ, 1999. – 123 с.
19. Гаврюшина, Н.К. Философия русского религиозного искусства XVI -XX вв. / Н.К. Гаврюшина. - М.: Прогресс, 1993. – 400 с.
20. Гассель, А. Православная икона: значение, символика, сюжеты / А. Гассель - М.: АСТ: Олимп, 2008. - 288 с.
21. Голубева, О. Л. Основы композиции / О.Л. Голубева. - М. : Искусство, 2004. – 120 с.

22. Графика русской иконы. Прориси и переводы икон из собрания Пушкинского дома / сост. Г. В. Маркелов. – СПб.: Изд. дом «Дмитрий Буланин», 1997. – 285 с.
23. Грищенко, А. Русская икона как искусство живописи // Вопросы живописи. - М. – 1917. - № 2. – С.4-12.
24. Гусев, А. В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи / А.В. Гусев // Древнерусское искусство. Христианская культура Новгорода: Сб. – М.: Наука, 1968. – С.126-139.
25. Зиновьев, Н.М. Искусство Палеха / Н.М. Зиновьев - Изд. 2-е. - Л.: Художник РСФСР, 1975. – 246 с.
26. Зиновьев, Н.М. Стилистические особенности искусства Палеха / Н.М. Зиновьев - Л.: Художник РСФСР, 1981. - 216 с.
27. Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства: Icon painting State Museum of Palekh Art: Альбом на рус. и англ. яз. / Сост. Л. П. Князева, Н. П. Кузенина, О. А. Колесова. М. : Прогресс, 1994. - 151 с.
28. Искусство Палеха. Иваново : ИД «Референт», 2008. - 120 с.
29. Колесова, О.А. Палех и палешане / О.А. Колесова. – Иваново: Издательский дом «Референт», 2010. – 156 с.
30. Котов, В.Т. Государственный музей палехского искусства [Изоматериал] / В.Т. Котов. - М.: Изобразительное искусство, 1975. – 123 с.
31. Котов, В.Т. Искусство Палеха. Путеводитель / В.Т. Котов - М.: Изд. литературы на иностранных языках, 1968. – 119 с.
32. Котов, В.Т. Палехские миниатюры / В.Т. Котов - Изд. 2-е - М.: Планета, 1985. – 120 с.
33. Кульчицкая, Г.П. Страна сказки: Миниатюра Палеха / Г.П. Кульчицкая. - Л.: Художник РСФСР, 1979. – 112 с.
34. Лазарев, В.Н. Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции / В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова. - М.: Наука, 1977. – 464 с.
35. Навозов, А.И. Палехское чудо / А.И. Навозов. - М.: Советская Россия, 1976. – 336 с.
36. Некрасова, М.А. Искусства Палеха / М.А. Некрасова. - М.: Советский художник, 1966. – 276 с.
37. Некрасова, М.А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. - М.: Советская Россия, 1983. – 178 с.
38. Некрасова, М.А. Палехская миниатюра / М.А. Некрасова. - Л.: Художник РСФСР, 1978. – 364 с.
39. Некрасова, М.А. Русская лаковая миниатюра / М.А. Некрасова. - М.: АО "Согласие", 1994. – 245 с.
40. Орехов, Дмитрий. Святые иконы России / Д. Орехов. - СПб.: Амфора, 2000. – 280 с.
41. Палех. Искусство древней традиции / авт.-сост. М. А. Некрасова. –М. : Советский художник, 1990. – 123 с.

42. Палехская школа. 1923-1950. Лаковые миниатюры иконописцев. Каталог выставки. Мюнстер : Хирмер Ферлаг ГмбХ, 2011. – 288 с.
43. Печкин, М. Б. Соль, иконы, миниатюра / М. Б. Печкин. – Иваново : Новая Ивановская газета, 2011. – 128 с.
44. Пирогова, Л.Л. Лаковая миниатюра. Палех / Л.Л. Пирогова. - М.: Интербук-бизнес, 2001. - 158 с.
45. Пирогова, Л. Л. Русская лаковая миниатюра из коллекции Феликса и Раисы Лифшиц / Л. Л. Пирогова. – М. : Интербук-бизнес, 2011. – 160 с.
46. Сабашникова, Е. История мирового искусства / Е. Сабашникова. – М.: БММ АО, 1998. - 718 с.
47. Садохина, А.П., Грушевицкая, Т.Г. Мировая художественная культура / А.П. Садохина, Т.Г. Грушевицкая. – М.: Академия, 2001. – 401 с.
48. Сахаров, А.И. Исследование о русском иконописании / А.И. Сахаров. - СПб.: Тип. Якова Трея, 1849. – 64 с.
49. Свенцицкая, И.С. Раннее христианство: страницы истории / И.С. Свенцицкая. – М.: Политиздат, 1987. – 336 с.
50. Солонин, П.Н. Зравствуй, Палех / П.Н. Солонин. - Изд. 2-е, доп.- Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд., 1979. – 265 с.
51. Трубецкой, Е. Два мира в русской иконописи. Умозрение в красках / Е. Трубецкой. – Режим доступа: https://vtoraya-literatura.com/pdf/trubetskoy_umozrenie_v_kraskakh_1965_text.pdf
52. Успенский, В.И. Очерки по истории иконописания / В.И. Успенский. - СПб.: Синодальная типография, 1899. - 45 с.
53. Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский. - Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 514 с.
54. Филатов, В. В. Словарь изографа / В.В. Филатов. – М.: Лествица, 2000. – 255 с.
55. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. - М. : Прогресс, 1993. - 324 с.
56. Флоренский, П. А. Иконостас / П.А. Флоренский. - М.: Мир книги, Литература, 2007. - 464 с.
57. Щаницин, В.А. Палех и палешане / В.А. Щаницин. - М.: Зет, 1994. – 64 с.
58. Яковлев, К.Ф. Путешествие в Палех / К.Ф. Яковлев. - Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд., 1970. – 80 с.

Графическое изображение основных составляющих доличного письма

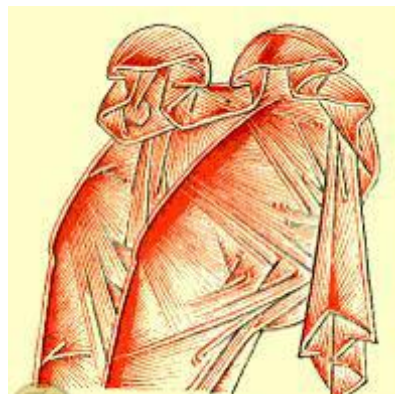
ОРНАМЕНТ.

Существует несколько видов орнаментов, различающихся по построению и по технике исполнения. Одни, графические, пишутся в одну линию (монохромные), другие - со штриховой подтушёвкой (по основному тону более темные акценты), третьи - со световой приплавкой (по основному тону более светлые акценты). В монументально декоративной живописи применяется цветовой орнамент, который прокрашивается цветом с окантовкой, со стилевой и световой рассечкой. По светлому фону окантовка и рассечка орнаментов делаются тёмной краской, а по тёмному фону - белилами.



ПРОБЕЛЫ

Пробелы - это линии, накладываемые по определённой системе для выявления формы, обозначения складок одежды. **Пробел инокопью.** Выполняется золотом бликами и чёткими прямолинейными штрихами. На выпуклых частях изображений наносились "силки" (пятна), а от них располагались равномерно штрихи, несколько утолщённые от силков. Таким приёмом выделялись особо значимые фигуры в композиции, подчёркивались формы архитектуры, элементы убранства, латы воинов и т.д.



Пробел "в щетинку". Эта разновидность пробелов выработана мастерами

строгановской школы в XVII веке. Выполняется золотом для выявления объёма. Состоит из тончайших линий, подобных щетинке.



Пробел краской. Является одним из древних приёмов иконописи, идущих от Византии. Пробелы накладываются очень чётко, в три тона. Первый тон лёгкий, вливается в общий тон одежды, второй - несколько светлее первого, а третий - почти белый - "оживка", которая заканчивает почти весь пробел одной линией и кавычками.

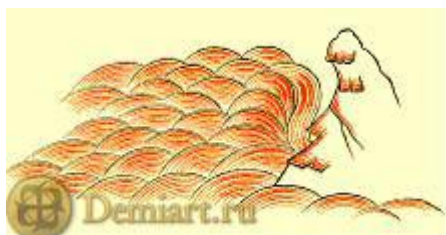


Пробел "в перо". Разработан ещё в XVII веке, но распространение получил только к концу XIX века. Применялся в крупных иконах, предназначенных для золочёных иконостасов. Вначале намечается тонкими золотыми линиями попарно штрихи, а затем на самых выдающихся частях наносятся блики ("силки"). Главные силки проплавляются густым творёным золотом, а жидким золотом - перья между основными парными штрихами. Затем очень тонкой кистью мелкими штрихами от главного блика перья усиливаются густым золотом, а дальше от блика перья ступеньками выносятся жидким золотом на нет. При этом очень важно сохранить тонкие расстояния между перьями и роспись складок одежды.

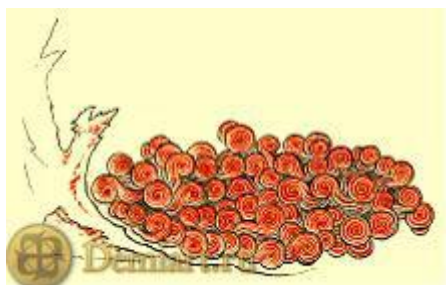


ВОДА

XVII век.



XVII век. Волны нарисованы светлой краской по тёмному фону. Для выявления объёма накладывалось несколько более светлых полупрозрачных слоев с еще более светлыми бликами в центре.



Конец XVII - начало XVIII века. Для создания волны сначала проводились две параллельные линии, а между ними накладывался слой более светлой краски.



Современные художники стали делать изображения воды более декоративными, традиционность в рисунке сохранена, но уже не ограничена строгими рамками стиля.



ВОИНСКИЕ ЛАТЫ И ЩИТЫ.

XIV век.



XV век.



XVI век.



XVII век.



Щиты

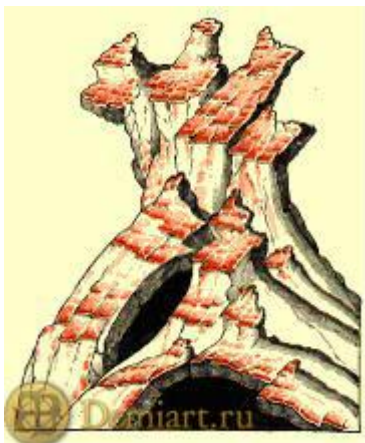


ГОРЫ.

XIV век. Уступы чётко выделены, их формы не повторяются. Верхушки округлённые.



XV век. Лещадки (условное изображение уступов гор на православных иконах) имеют разную величину. Уступы мягко отделены друг от друга. Верхушки заострёны, объем слабо выражен. использованы кремовых, оранжевые, бирюзовые оттенки.



XVII век.

Для создания изображения использованы разные по величине и силе тона, нижние края уступов подчёркнуты светлыми линиями.



XVII век. Вершины горы заострены. Площадки подчёркнуты мягкими тёмными линиями. Цвет разнообразный, но большинство гор желтоватого тона.



XVII век. Вершины горы плавные. Уступы ограничены мягкими линиями.

Лещадки по форме напоминают растения. используются разные тона, для выявления объема - более светлые линии.



XVIII век. У каждого уступа - свой теневой профиль. горы остроконечны, для выявления объема - более светлые линии.



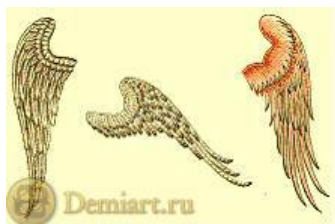
КРЫЛЬЯ.

XV век. Крылья разнообразны и красивы по цвету. Большинство из них выполнялось в тёмных тонах (чаще всего темно-коричневые). Каждый ряд перьев прорисован в два тона, сверху иконопись творёным золотом.



XVII век. Изображение все менее условно. Изменилась детальная проработка

отдельных перьев. Обычно крылья покрывались золотом и подробно расписывались чёрной краской.

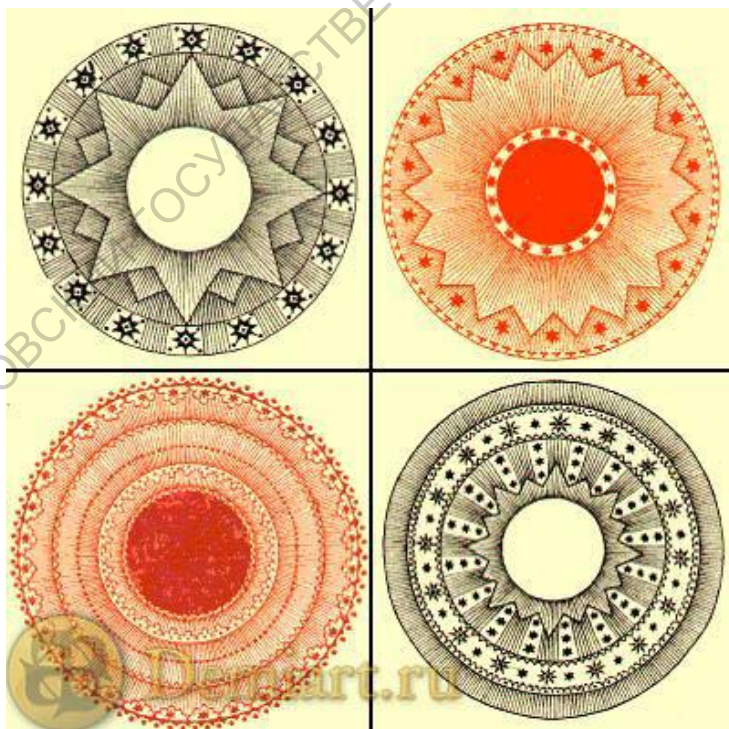


XIX – XX века.



ОРЕОЛЫ

На древних иконах сияния-ореолы по рисунку довольно просты и в большинстве выполнены горизонтальными линиями, простыми лучами и звёздами. В живописи палехских писем XVIII века имеются образцы, сложные и разнообразные по форме, рисунку и технике исполнения. По существу, рисунок их прост, но сама техника выполнения сложна и трудоёмка. Сияния обычно тонки, как бы пронизаны золотыми лучами, выполняются обычно инокопью.



ЗДАНИЯ

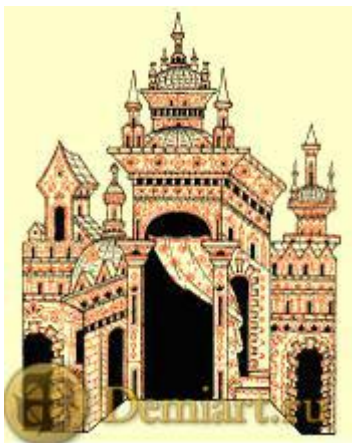
XV век. Ярко выражены общие основные архитектурные формы, орнаментальные украшения. На крышах употребляется инокопь и точки, которыми подчёркнуты горизонтальные плоскости. Объём здания выражается профилями, стенными проёмами и окнами. Каждое изображение палат прокрывалось сверху мягким, прозрачным тоном. Иногда изображение оживлялось небольшими яркими пятнами.



XVII век. Архитектура усложнилась, здание изображено так, что персонаж может в нем поместиться. Палаты многоплановы, часто имеют несколько этажей, обильно украшены декоративными деталями.

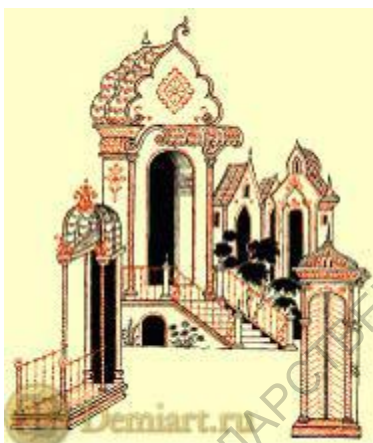


XVIII век. Изображение отличается миниатюрностью, сложностью форм и орнаментальных украшений. Все элементы созданы красками тёмных тонов, детальная проработка выполнена светлыми красками (в некоторых элементах белилами). К светлым линиям и между ними сделана менее светлая приплавка (полупрозрачный слой краски, создающий тоновой переход) тона.



Современность

Основные формы и орнаментальные украшения заимствованы из принципов палатного письма XIV, XVI и XVII веков, переработаны и слиты в единое целое. Здания соответствуют размерам человеческих фигур. Объём площадки, на которой построены палаты, выражается боковыми пристройками, а объём самих палат - профилями и входными проёмами. Силуэты выполнены нежными, прозрачными тонами.

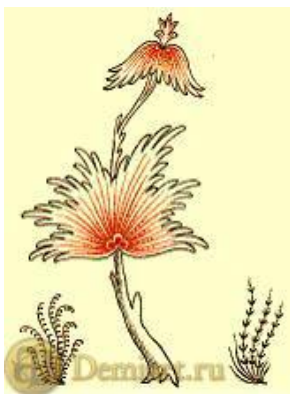


РАСТИТЕЛЬНОСТЬ

Первоначально растительность в дренерусской живописи изображалась очень редко. Например, на фресках Софийского собора в Киеве (XI в.) присутствуют только отдельные её элементы. Разнообразные по форме деревья появляются на иконах начиная с XIV века, и с течением времени постоянно усложняются.

Древнерусская живопись XIV века. Деревья цветообразные, разнообразные по форме. Листья образует треугольник, четырёхугольник, иногда пяти- и семиугольники. Деревья то вытянуты вверх, то приземистые. Стволы сильно утолщаются книзу. Листья условно обозначены треугольниками или штрихами, которые называются инокопью. Штрихи инокопи всегда идут попарно и утолщённые сходят на нет. Среди листьев могут быть круглые

плоды. При изображении стволов штрихи идут параллельно с сильным утолщением к контуру. Таким образом показывается объём.



Древнерусская живопись XV-XVI веков. Деревья уже менее условны, более близки к натуре. Листва более реалистична. Для выявления объёма применены свет и тень.



Палехская живопись XVIII века.

Растительность многообразна по форме. Детали тщательно проработаны. Можно чётко отличить хвойные деревья от лиственных и их породу. Вместе с тем сохраняется орнаментальная условность и декоративность, чётко подчинённая плоскости.



Словарь терминов

Ассист - золотые лучи, скрывающие одежду изображенного в древнерусской живописи, символически обозначающие небесный свет.

Багор - древнерусское название краски земляного происхождения, часто употребляемой в иконописи, имеющей вишневый цвет особого, чуть лилового оттенка.

Багрянец - по-древнерусски - ярко-алый цвет, без примеси оттенков.

Гиматий - плащ. В совокупности с хитоном истолковывался как одежда странствующих проповедников, в которой в иконописи чаще всего изображают Иисуса Христа в событиях его земной жизни и апостолов.

Левкас - грунт, покрывающий доску, на которой пишется икона.

Мандорла - слава - круг или овал, окружающий в некоторых композициях фигуру Иисуса Христа, как знак идущего от него божественного света.

Мафорий - длинное покрывало до колен, обязательная принадлежность одежды палестинских и сирийских женщин. В мафории всегда изображают Богородицу и святых жен.

Милоть - одежда из шкур, в которых в иконописи изображают пророков-пустынников Илию и Иоанна Предтечу.

Нимб - круг, окружающий голову Спасителя, Богородицы и святых на их изображениях в знак исходящего от них вечного, а потому имеющего круглую, "безначальную" форму света.

Омофор - часть архиерейского облачения (облачения высоких священников), длинное узкое покрывало, возлагаемое на плечи поверх всех одежд.

Охра - минеральная краска желтого цвета различных оттенков, от коричневатого до розового.

Паволока - ткань, наклеенная на доску, на которой пишется икона. Поверх паволоки наносится левкас (см. Левкас).

Палладиум - святыня, составляющая залог общественного счастья и благополучия, под защитой и покровительством которой находится определенная людская общность и населенная этой общностью местность.

Пробела - белильные мазки, завершающие построение формы в древнерусской живописи.

Саккос - часть облачения архиереев (высших священников), верхняя цельнокроеная одежда с рукавами.

Таблетка - современное, принятое в науке название в Древней Руси небольших икон, написанных не на доске, а на загрунтованной ткани (древнерусское название "полотенце").

Фреска - живопись по сырой штукатурке красками, разведенными на воде.

Хитон - одежда широкого, свободного покроя. В совокупности с гиматием истолковывался как одежда странствующих проповедников, в которой в иконописи изображались Иисус Христос в событиях его земной жизни и апостолы.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1. Икона: становление, характерные черты	4
Раздел 2. Традиции древнерусской живописи в иконописи Палеха.....	16
Раздел 3. Основные стили палехской иконописи.....	22
Раздел 4. Композиция и ее особенности в иконописи Палеха.....	28
Заключение.....	36
Список использованных источников.....	38
Графическое изображение основных составляющих доличного письма....	41
Словарь терминов.....	52

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

ИКОНОПИСЬ ПАЛЕХА И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ

Учебное пособие
для студентов

Авторская редакция

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО