

R $\frac{395}{238}$

А. В. БАКУШИНСКИЙ и В. М. ВАСИЛЕНКО

ИСКУССТВО МСТЕРЫ



КОИЗ 1934

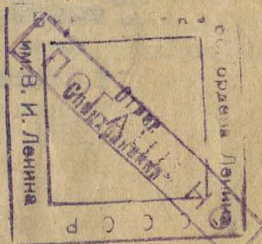
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУСТАРНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

R 395
238

А. В. БАКУШИНСКИЙ и В. М. ВАСИЛЕНКО

ИСКУССТВО
МСТЕРЫ

801-83
14540-5



52-6244

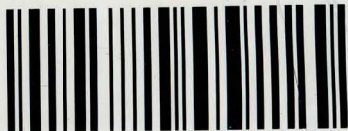
ВСЕСОЮЗНОЕ КООПЕРАТИВНОЕ ОБЪЕДИНЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1934 Ленинград

A. V. BAKOUCHINSKI et V. M. VASSILENKO

L'ART DE MSTERA.

KOIZ

MOSCOU 1934



2011148084

Отв. ред. М. АРКАДЬЕВ. Редактор А. ХЕЙФЕЦ. Переводчик Н. УСТОМСКАЯ.
Оформление и техническая редакция Ю. БАРСУКОВОЙ. Выпускающий Г. ПЕТУХОВ.
Корректор Б. ГЕЦЕЛЕВИЧ. Отпечатана в 11-й тип. Мособлполиграф 2-я Рыбинская, 3.

L'ART DE MSTERA

L'art contemporain des peintres de Palekh, leurs peintures laquées ont acquis une grande renommée attirant l'attention de nombreux amateurs. A l'heure actuelle, les peintres de Mstera (ancien centre de peintres d'icônes) travaillant dans la région industrielle d'Ivanovo, ont, de même que ceux de Palekh, passé à la peinture sur papier mâché.

Le dernier livre „L'art de Mstera“, décrit par le prof. A. V. Bakouchinski et par V. M. Vassilenko, collaborateur scientifique de L'Institut de l'Art Artisanal Industriel est consacré à l'art de Mstera ancien et moderne.

Le premier chapitre expose l'histoire de la peinture d'icônes de Mstera. Les peintres d'icônes de Mstera sont connus à partir de la fin du XVII siècle. Ces peintres étaient employés chez des entrepreneurs, ou travaillaient pour des marchands, qui faisaient le commerce des icônes dans toute la Russie et même à l'étranger. Les peintres avaient la coutume de répartir le travail, de sorte que la même icône passait par les mains de plusieurs peintres. Les peintres de Mstera faisaient des icônes de diverses valeurs depuis les plus chères, dans lesquelles ils imitaient avec beaucoup d'arlesstyle de l'ancienne peinture russe jusqu'aux icônes à bon marché, qui se vendaient par centaines de milliers. Cette industrie resta prospère pendant une longue période.

La guerre mondiale ébranla fortement le commerce des icônes, en réduisant les marchés d'écoulement. La revo-

lution mit fin à cette industrie et transforma l'art de Mstera qui resut de nouvelles applications.

Le second chapitre est consacré au style de la peinture d'icônes de Mstera. De même qu'à Palekh, le style original de Mstera date du XVII^e siècle. Sa création correspondait principalement aux goûts et aux exigences des différents groupes de vieux croyants. Chaque groupe de vieux croyants exigeait des icônes d'un style déterminé. Certains groupes préféraient le style de l'ancien Novgorod, d'autres celui de Moscou, enfin il y en avait qui préféraient la manière introduite par les colonisateurs du nord—les Stroganoffs. Les peintres de Mstera étaient des virtuoses dans l'imitation de ces styles. Cependant, la vraie tradition artistique de Mstera se manifestait avec un éclat particulier dans les icônes destinées aux larges masses d'acheteurs et qui s'écartaient plus ou moins des anciens modèles. Ce style se distinguait par l'originalité du coloris et de la manière.

Le troisième chapitre parle de la fondation d'une association artistique qui s'est formée à Mstera après la Révolution, groupant les meilleurs artisans, anciens peintres d'icônes. L'Institut de l'Art Artisanal Industriel a dirigé ce grand travail en aidant l'association à se familiariser avec les nouvelles tâches difficiles.

Le 4^e chapitre expose les processus de préparation des semi-fabrics de papier-maché à Mstera. Ces processus sont les suivants; les artisans fabriquent des boîtes en carton collé et pressé; ensuite ces boîtes sont recouvertes d'une pâte spéciale, laquées d'un vernis noir à l'extérieur et polies; pendant ces opérations on les met plusieurs fois au four pour les sécher. L'intérieur est passé au vermillon, puis laqué au vernis clair. Après avoir subi cette préparation la boîte est remise au peintre. La peinture terminée reçoit plusieurs couches de vernis transparent, la boîte est séchée et puis polie.

Le cinquième chapitre traite de la technique de la peinture de Mstera. Mstera, de même que Palekh, conserve la tradition de la peinture au moyen de couleurs à l'oeuf (tempera). Les couleurs sont broyées en une poudre

très fine et délayées avec du jaune d'oeuf. Le peintre fait d'abord une esquisse du dessin et la transporte ensuite sur la surface de la boîte. L'emplacement de la future peinture est recouvert d'une pâte de blanc de céruse, sur lequel on applique les couleurs, en commençant par les couleurs fondamentales locales, qu'on recouvre plus tard par des couleurs transparentes pour lisser. La dernière phase de la peinture consiste à dessiner les plus fins détails des vêtements, des visages, etc. Le travail est effectué dans un certain ordre. En premier lieu on fait le paysage, l'architecture, ensuite les silhouettes d'hommes et d'animaux. La peinture est entourée d'un ornement élégant, d'une finesse de filigrane.

Le dernier chapitre donne la caractéristique détaillée du style de la peinture moderne de Mstera sur papier mâché. Au lieu des sujets abstraits des icônes, nous voyons des thèmes pris dans la vie des paysans, des paysages, des sujets de contes. Par son style, Mstera diffère considérablement de Palekh. Si ce dernier a une tendance graphique, vers le contour sec, s'il aime le contraste des couleurs apposées sur fond noir et revêt d'or ses personnages, Mstera, au contraire, est plus pittoresque, il aspire à l'unité de colori, il évite l'emploi de l'or, travaillant sur des fonds de couleur turquoise, bleu ciel, rouge, mordorée.

Contrairement à Palekh où la composition des personnages est placée au centre de l'attention, Mstera traite le paysage en y situant les hommes et les animaux en tâches pittoresques: La peinture de Mstera possède une sonorité de couleurs: on y remarque de fortes tendances réalistes. Il existe deux tendances dans la peinture de Mstera. L'une est caractérisée par l'oeuvre de N. T. Klykov, artiste âgé de 72 ans. Il peint des paysages avec des arbres finement dessinés, des silhouettes d'hommes, plaçant le tout sur un fond de ciel bleu parfois empourpré par le coucher du soleil. Sa peinture rappelle beaucoup les primitifs allemands et hollandais de la première période, restant cependant fortement liée à l'art traditionnel

des icônes de Mstera. Les artistes Golychev et Tiulin travaillent dans le style de Klykov.

La seconde tendance est caractérisée par les travaux de Briaguine, Serebriakov, Ovtchinnikov et Dimitréiev. Leur peinture se distingue par la variété des tâches de couleurs tendres, harmonisées dans l'unité de coloris. Leur dessin est ornamental, leur forme plane. Le peintre recherche ici les effets pittoresques. Briaguine et Ovtchinnikov sont les peintres les plus décoratifs et les plus osés de ce groupe. Les artistes Kotiaguine, Morozov et Iurine s'approchent d'eux par leur manière, mais sont plus sévères et plus sobres dans la couleur et dans le dessin.

Les laques modernes de Mstera représentent indubitablement une grande victoire du collectif d'anciens peintres d'icônes qui les produit, victoire qui aurait été impossible sans un essor général conditionné par le processus de la Revolution et par la culture qu'elle crée.



Общий вид села Мстера

МСТЕРА ДО РЕВОЛЮЦИИ

Всему миру известны палехские лаки — искусство бывших иконописцев Владимирского края, ныне — Ивановской промышленной области.

Мировая известность пришла к Палеху не случайно и не в силу каких-нибудь его исключительных заслуг или особой талантливости его мастеров. Основные причины этой славы — сила художественной культурной традиции, обладателями которой по наследству оказались мастера Палеха, и огромный, совершенный революцией переворот в их творческом сознании.

Искусство русской иконописи в своих формах и технических приемах восходит к глубочайшей древности. В нем живет до сих пор принятое от Византии и передаваемое из поколения в поколение художественное наследие Греции. В этот очень долгий период времени выработывалась совершенная система профессионального искусства, не превзойденная позднее по художественным эффектам и по техническим достижениям. Она прочно и в мельчайших подробностях сохранена в приемах работы современными иконописцами. Поэтому так поражает даже мало-подготовленного зрителя добротность и драгоценность их живописи, традиционные точность, разнообразие и тонченность манеры.

Вторая причина всеобщего интереса к искусству мастеров Палеха и Мстеры, особенно за границей, — новое содержание этого искусства, раньше только церковного, ныне — светского, бытового. И самих художников — бывших мастеров-иконописцев — и зрителей увлек новый поток образов, свободных от традиционной скованности, вызванных живыми реальными впечатлениями от окружающей жизни, природы, социалистического строительства, от чтения литературы классической и современной.

Новое содержание неизбежно вызвало большое изменение в формах искусства и приемах традиционного мастерства.

Так появилась за последние десять лет новая разновидность советского искусства из дореволюционного иконописного ремесла.

Однако Палех не единственный центр бывшего иконописного промысла. Весь Владимиро-Суздальский край в XVII и XVIII веках широко промышлял этим делом. Иконописью занимались в монастырях, монастырских слободах, в больших и малых городах, в посадах и селах. Занимались ею монахи, мирское духовенство, городское и пригородное мещанство, крестьяне. Это был край «суздальских богомазов». И уровень мастерства в общем заслуживал этой ходовой характеристики. Промысел рассчитан был на широкий массовый сбыт, на невзыскательного, дешевого покупателя.

Постепенно иконописное ремесло шло на убыль. В этом процессе также постепенно исчезали иконописные гнезда, вымирали последние семьи иконописцев Владимирских штатных и заштатных городов. К концу XVIII и началу XIX века иконописное дело сосредоточилось в трех больших селах бывшей Владимирской губернии: Палехе, Мстере, Холуе, став профессиональным занятием большинства их населения. В каждом из них сотни иконописцев в течение минувших трех столетий вплоть до революции были заняты изготовлением икон, росписью храмовых стен как дома в своем районе, так и в поездках-подрядах по всему простору России. Владимирская икона ходко шла и за границу, главным образом в сла-

вянские земли. Каждый из этих трех центров иконописания, исходя из корней общей традиции, выработал свой особый стиль, особые приемы выполнения, имел особый круг потребителей своего товара.

Мстера и Холуй, подобно Палеху, вышли после революции на путь решительной перестройки своего искусства — Мстера самостоятельно, Холуй — с ее помощью¹.

Мстера, в июле 1933 г. справившая десятилетний юбилей своей живописной артели «Пролетарское искусство», достигла за последние три года очень крупных и самостоятельных успехов, выдвигаясь ныне, как и раньше, на один уровень с Палехом.

Понять современную Мстеру, оценить ее современное искусство и творческие усилия, уяснить перспективы ее последующего художественного развития можно, только ознакомившись с ее историческим прошлым, с ее искусством до революции, с ее собственным, местным художественным наследием.

Первые сведения о Мстере в исторических документах относятся к началу XVII века. Называлась она Бого-



Вид здания артели «Пролетарское искусство»

явленской слободой и возникла, как можно предполагать, из поселка вокруг местного Богоявленского монастыря, обслуживая монастырское население и пришлых богомольцев.

Мстера в прошлом, далеком и мрачном, — крепостная вотчина князей Ромодановских. Жесткая рука «князя-кесаря», начальника страшного петровского застенка, власть его потомков долго тяготела над большим, богатым селом, живописно раскинувшимся по слегка всхолмленной местности близ судоходной Клязьмы. Население Мстеры в конце XVII и начале XVIII века было по преимуществу старообрядческое, в скрытой или явной оппозиции к официальной церкви и государству. Оно было трудолюбиво, предприимчиво и быстро превратило Мстеру в торгово-промышленную «слободу» близ водного пути и большой дороги между Москвой и Нижним-Новгородом. Главным промыслом Мстеры уже в XVIII веке было иконописное дело, возникшее здесь значительно раньше — быть может в первой половине XVII века.

Иконописный промысел уже упоминается в источниках XVII века. Пересадка его произошла, повидимому, из Москвы. В Мстеру пришел из столицы иконописец А. Алексеев. Позаботился об этом, можно думать, и монастырь, которому было удобно и выгодно насаждение местного иконописного дела. В какой мере содействовали этому делу Ромодановские, установить также трудно. Однако известно, что в начале XVIII века мстеряки работали по вызову княгини Ромодановской в Москве, делая иконостас.

Более определенная картина рисуется в начале XVIII века.

Акты, изданные местным археологом-любителем И. А. Гольшевым, перечисляют целый ряд имен мстерских иконописцев: Савелия Никифорова, Григория Гольшева, Семена Семенова, работавших в Москве у князей Ромодановских.

У одного из них находились на оброке две трети всего крепостного населения Мстеры. Развивавшийся иконописный промысел и торговля делали выгодной об-



*Председатель артели
А. В. Юрин*

рочную систему эксплуатации, более интенсивную, чем барщинный труд.

В 1724 г. в Москву уже выписываются тридцать местных иконописцев, что ярко свидетельствует о широкой известности мстерцев в то время, как мастеров икононого дела.

Документы далее говорят о частых и длительных отлучках мстерских иконописцев для работ и для торговли на стороне «променными» иконами. Такая торговля шла обычно не на деньги, а в обмен на натуральные продукты. В XVIII веке иконописный промысел и торговля иконами приобрели очень широкие размеры, превратившись в главное занятие большинства населения с подсобными промыслами: столярным, металлическим. В этом деле Мстера нашла и свой круг заказчиков, широкую потребительскую массу и свою художественную манеру, отличную от Палеха и Холуя.

Дальнейшая история Мстеры сопровождается сменой одних владельцев другими. Село переходит из рук в руки, от графа Головкина к Тутолмину, от него к Панину, всемерно извлекающих доходы из торгово-ремесленной Мстеры.

ры. Реформа 1861 г., «освободившая крестьян», принесла Мстере самостоятельность, за которую она обязана была расплачиваться графам Паниным в течение 25 лет, ежегодно внося по 12 тыс. руб., т. е. всего 300 тыс. руб. Конечно, вся тяжесть от этих поборов ложилась исключительно на крестьянское и ремесленное население. Земли, отведенные крестьянам, оказались мало удобными, очень песчаными и вынуждали население к занятиям торговлей, огородничеством и ремеслами. Вероятно, в первую половину XIX века большинство иконописцев работало в маленьких мастерских, носивших семейный характер и самостоятельно сбывавших изделия своего труда случайному заказчику. На основе этих первоначальных мастерских тогда же возникли мануфактуры с разделением труда и работой на хозяина. В этих мануфактурах работали в основном крепостные.

Судальским иконописанием интересовался Гете. В правительственном сообщении от 17 мая 1814 г. (неизвестно, получил ли его Гете), между прочим, говорилось, что «в иконописном искусстве, переходящем из рода в род, обращаются крестьяне помещичьи и казенные. В слободе Холуе состоит помещичьих и казенных 700 человек, и все они без изъятия упражняются в иконописании. В помещичьем селе Палехе до 600 человек тем же непрерывно занимаются. Но в слободе Мстере из числа 600 душ самая малая часть употребляется в занятии сего рода».

Таким образом, в начале XIX века Мстера, будучи уже известна своим художественным мастерством, повидимому сильно отставала от Палеха и Холуя в количестве иконописцев.

Однако позже картина резко меняется.

Впервые облик Мстеры получает для нас ясность в работах И. А. Гольшева. Они являются главными материалами для изучения Мстеры середины и начала второй половины XIX века.

Мстера этого периода предстает в описании Гольшева, как значительное, крупное торговопромышленное село, имеющее 2 620 жителей. Почти все население состоит из временно обязанных крестьян (1 167 мужчин и 1 361 жен-

шин, а всего 2 528 человек) и 11 купцов. Старообрядчество и разные секты охватывают треть жителей, около 846 человек, но Гольшев считает их равными даже половине всего населения. Из этого видно, какое значение в жизни Мстеры имело старообрядчество. В развитии икононого дела, его характера и стиля оно играло определяющую роль. Главным занятием мстерцев Гольшев считает торговлю. Мстера широко торговала овощами, главным образом луком, выращиваемым на огромных заливных огородах, перекупным хлебом, шедшим из низовых губерний, соленой рыбой. Мстера являлась центром и офенской торговли. Офени — особые торговцы — скупали разнообразные товары и перепродавали их с возов, странствуя по разным областям России². Деятельность офеней обнимала самые отдаленные районы. На офенской торговле в основном держалось иконное производство. Более мелкие офени, ходившие пешком, назывались коробейниками, — это были мелкие торговцы, находившиеся в экономической зависимости у крупных, реже действовавшие на свой собственный риск.



Художник Н. П. Клыков за работой

Не менее были развиты и промыслы. Мы находим в Мстере две мыльных, две полотняных и одну миткалевую фабрики, картофельно-паточный и два кирпичных завода, четыре мельницы, работавших на речках Мстерке и Таре.

Среди ремесел первое место занимает иконное производство и тесно связанное с ним чеканное и сусальное-золотное дело. Иконописцев насчитывалось 449, чеканщиков и сусальщиков около 50 человек. Всего в иконописном промысле работало 487 человек,—пятая часть мстерского населения. В обслуживание промысла были втянуты и окрестные села: Ландех и Пестяки, поставлявшие необходимое для изготовления иконных досок дерево.

В тесной связи с иконописным промыслом была литография для печатания народных картинок, основанная в 1858 г. и производившая до 3 000 экземпляров ежедневно. В литографии работало 300 человек женщин и подростков.

Мстерцы, занимавшиеся иконописным промыслом, делились на несколько экономическо-социальных категорий. Социальной верхушкой были фабриканты — сравнительно крупные предприниматели, имевшие мастерские с наемными рабочими от 20 и более человек. Это были капиталисты среднего уровня. К ним примыкали крупные скупщики. Ниже был слой работников-хозяев, производивших иконы на дому, силами своими и своей семьей, без участия наемных рабочих, и сбывавших товар офеням или предпринимателям первой категории. Они находились в полной зависимости у первой группы, представляя как бы придаток их мастерских. Их работа на дому, позволявшая понижать заработную плату, была выгодна капиталисту. Последним пластом, социальным массивом Мстеры были работники, занимавшиеся иконописью, получавшие плату помесечно или сдельно. Последняя категория была очень велика; сюда же входили и ученики.

Все эти мастера, работавшие на дому или в мастерских, подвергались жестокой эксплуатации. Рабочий день продолжался от 10 до 14 часов.

Среди иконописцев существовало разделение труда, сопровождавшееся узкой специализацией. Были мастера,

заготавливающие доски для иконы, наносившие грунт, укреплявшие и украшавшие фон, составлявшие рисунки и занимавшиеся живописью. Последние мастера делились в свою очередь на «доличников» и «личников». Первые писали в иконе только пейзаж и одежды, вообще все, кроме лица; вторые — лица и руки. Такое разделение труда было вызвано необходимостью ускорения и увеличения объема продукции. Разделение облегчало и эксплуатацию рабочих-иконописцев, знания и навыки которых имели узкое применение.

Иконы изготовлялись двух родов: стильные — дорогие — и расхожие — дешевые.

Дорогие иконы исполнялись квалифицированными мастерами по особым заказам и прямо на рынок.

Расхожие иконы делились на «простые», живописные, исполненные сплошь красками, и на иконы, где писали лица и руки, все же остальные части, оставшиеся непрописанными, закрывались ризами из разноцветной фольги и латуни. Такие, украшенные фольгой, подфольжные иконы были наиболее дешевым видом товара.

Положение мастеров, вырабатывавших дорогую икону, было сравнительно лучше, чем положение иконописцев, имевших дело с дешевой иконой, труд которых оплачивался очень низко.

Расхожие иконы делались только сотнями и выбрасывались на рынок в огромном количестве. Массовой выработке содействовали дешевизна и скорость, поспешность работы, что сильно отражалось на качестве выполнения. Самыми ходовыми сортами были иконы маленьких размеров, называвшиеся «листоушками», — от одного до четырех вершков. Они обычно шли под фольговую или бумажную ризу.

Насколько быстрым было изготовление подобной дешевой иконы, могут служить пояснением следующие цифровые данные: один мастер, наносивший на доску грунт, пропускал через свои руки ежедневно от 350 до 500 икон длиной в семь вершков, зарабатывая только по двенадцати копеек за сотню.



Художник А. И. Брягин за работой

Личник, писавший в иконе одни лица и руки, мог в день расписать того же размера от 25 до 50 икон с оплатою 100 штук по 1 руб. 40 коп., зарабатывая, следовательно, ежедневно не более 70 коп.

Мастера, писавшие дешевые иконы, находились в худшем положении. Приведенные расценки икон и нормы оплаты кустаря ярко показывают, какая жестокая эксплуатация, доходившая до крайних пределов, существовала в иконном производстве.

Расценки на «старинные» дорогие иконы были гораздо выше, и «старинщики», которым принадлежали мастерские дорогой иконы, зарабатывали на изготовлении некоторых икон большие суммы. Они же скупали древние иконы и перепродавали их в Москву; ценность многих икон доходила до тысячи и более рублей.

Дорогие стильные иконы раскупались крупными зажиточными слоями старообрядчества, главным образом, крупного и среднего купечества. Что же касается дешевой продукции, то она расходилась среди массового потребителя — крестьянства и городского ремесленного мещанства.

Скупкой дорогих и дешевых сортов, последних в особенности, занимались офени, продававшие их на базарах и ярмарках.

И тут Мстера сумела учесть требования заказчиков. Ее мастерские всегда работали на определенные рынки и были связаны с разными отдаленными районами потребления. Мастерские иконы шли на Украину, на Дон и Север. Ими же обслуживались и центральные районы. Огромные партии расхожего иконного товара попадали через офеней в Сибирь и на Дальний Восток и даже в близлежащие страны — Румынию и Болгарию.

Офени не только продавали иконы, но и набирали заблаговременно на них заказы, которые и передавали в иконописные заведения.

Скажем еще несколько слов об ученичестве и его положении в то время. Мальчики начинали работать с возраста 8—9 лет в мастерской хозяина или у кустаря на дому. Срок обучения определялся пятью или семью годами. За обучение ученик ничего не платил, но и сам не получал ни копейки. Жизнь ученика была очень тяжела, ему приходи-



Художник А. И. Брягин в кругу своей семьи

лось напряженно работать от рассвета до глубокой ночи на хозяйских, всегда скудных харчах.

Расхожую дешевую икону, более свободную от канонических правил, писали в селе Холуй.

Эти отступления Холуем от канонов жестоко преследовались раньше в XVII веке. В одной грамоте 1668 г. говорилось, что «поселяне пишут святые иконы без всякого рассуждения и страха с небрежением и неподобно. И тем иконописцам впредь воображения святых икон отнюдь не писать и о том о всем послать грамоту из патриаршего разряду». Но подобный указ не помешал холуянам работать в том же духе. В Палехе работали главным образом дорогие иконы.

Вся работа мстерских иконописцев производилась на хозяина и скупщика, на крупного и мелкого офеню, захвативших в свои руки все иконописное дело Мстеры.

Одновременно мы наблюдаем борьбу крупного и мелкого капитала и борьбу хозяев с мастерами.

Исходя из изложенного, мы можем констатировать в мстерском иконном промысле наличие ручного производства, сложное разделение труда (как внутри мастерских, так и между отдельными предприятиями), широкое применение наемной рабочей силы (в мастерских и на дому), массовое производство товара на рынок и работу на скупщика. Роль последнего была очень велика, так как он часто становился руководителем предприятия с наемными рабочими.

Все перечисленные особенности характеризуют капиталистическую мануфактуру (см. сочинения В. И. Ленина, т. II, 1931 г. «Кустарная перепись в Пермской губернии», стр. 257).

Обследование мстерского иконописного производства, сделанное Кондаковым на рубеже XIX—XX века, дало следующие результаты.

Почти все население Мстеры, около 3 465 человек обо-его пола, живет иконописью и производствами, ее обслуживающими. Число иконописцев возросло до 800 человек, т. е. вдвое. Иконописных мастерских среднего размера насчитывается 14, с 25—30 наемными рабочими. В сред-

нем каждая мастерская имеет 5 годовых, 10 сдельных рабочих, 4 надомников и от 3 до 5 учеников.

Сильно распространилось производство фолежной иконы, где писали лишь руки и лицо, все же остальные части закрывали разноцветной фольгой. Перед фолежной иконой, самым дешевым видом товара, отступает чистая живописная икона, оттесняемая в более дорогие сорта, требующие многодельной работы. Это отзывается на положении некоторых специальностей: доличники средней руки, писавшие в дешевых иконах платье, не находят себе теперь работы. Одновременно в фолежных мастерских начинает широко применяться неквалифицированный труд, увеличивающий конкуренцию. Размер фолежного дела характеризуется такими данными: в этот период мы находим в Мстере 24 фольгоуборочных заведения, 10 ризочеканных мастерских и 2 больших фабрики, вырабатывающих фольгу. Они имеют паровые двигатели и применяют гальвано-пластику.

Работой в фольгоуборочных мастерских заняты исключительно женщины и подростки.

Исследователь (Кондаков) был поражен «маловероятной грязью и тьмою, здесь (в мастерских) господствовавшими, и нечеловеческими формами труда, здесь утвердившимися». Уборщицы не успевают убрать фольгою больше 40—50 икон в день, получая за сотню по 30—40 коп., не вырабатывая ежедневно и 20 коп. (полторы копейки в час) при напряженной работе, протекавшей в антисанитарных условиях.

Что же касается труда самого иконописца, работавшего массовую дешевую икону, то он оплачивался в среднем по 42 копейки в день, труд «самый тяжелый, неотрывный, торопливый».

Рост массовой дешевой продукции соответственно увеличивал и обороты мстерских предпринимателей. Годовой оборот исчисляется Кондаковым в 300 тыс. руб. В это время происходило сосредоточение иконного производства в руках наемных предпринимателей, правда, никогда не достигавшее такого размера, как это было в Холуе и Палехе. В Палехе в 1899 г. работало всего 418 человек, из

которых только 270 было занято на одной фабрике Сафонова, поглотившей другие мелкие и нежизнеспособные предприятия. Аналогичная картина наблюдалась в Холуе, где все производство икон сконцентрировалось у пяти-шести лиц. В Холуе насчитывалось до 500 человек иконописцев. Сумма годовой продажной стоимости холуевских икон достигала 100 000 руб. Соразмерно с этим развилась и сеть мелких скупщиков — офеней.

Размеры предприятий и количество вырабатывавшейся продукции требовали для своего обслуживания большого контингента подобного рода торговцев. Можно указать на то, что одних офеней, торговавших иконами, насчитывалось около 600 человек и помимо того 100 человек специально занималось получением и распределением заказов для отдельных мастерских².

Все эти данные убедительно говорят о неуклонном процессе капиталистического перерождения, происходившего в иконописном промысле. Капиталистическая мануфактура, основанная на ручном производстве и наемном труде, становится господствующей формой мстерской промышленности. В связи с этим изменяется и состав работников. Промежуточные прослойки, состоящие из мелких хозяйчиков, раньше сохранявших тень самостоятельности, совершенно исчезают и четко выделяются два полюса: хозяева-предприниматели со скупщиками и наемные рабочие-иконописцы.

Сильно уменьшается заработная плата, растет продолжительность рабочего дня, доходящего до 15—16 часов.

Отсталость форм мстерской промышленности скоро сказывается в ее борьбе с машинным производством, имевшей место на грани XIX—XX века.

Московские фирмы Жако и Бонакер, изготовлявшие коробки под вакуум, начали печатать икону на жести и бумаге в огромных количествах, привлекая для изготовления оригиналов мстерских живописцев. Механическая икона оказывается значительно дешевле рукописной и быстро завоевывает себе рынок.

Монастыри, перепродававшие иконы богомольцам, охотно закупают новые печатные иконы, вследствие их

дешевизны, и все чаще отказываются от мстерского товара, который менее прибылен. В результате этого в Мстере массы иконописцев совсем лишаются работы. Одновременно с этим сокращаются заработки. Многие мастерские, изготовляющие самую дешевую икону, не выдерживают конкуренции с печатной продукцией и более мощными своими соседями. Они вынуждены закрыться.

Такова картина мстерского иконного промысла в первые годы XX века.

Перед войной насчитывалось около 20 мастерских, изготовлявших дорогие и дешевые иконы, причем надо отметить, что увеличилось число мастерских дорогой, подстаринной иконы, возросло стилизаторство, работали «в отход» иконостасы и т. д.

Некоторые мстерцы организовали предприятия в самой Москве.

В мастерских дорогой иконы количество рабочих колебалось от 5—6 до 30 человек, в мастерских же дешевой иконы — от 2—3 до 12—15 человек. Кроме того мастера-надомники писали «расхожую» икону сдельно.

Эти мастерские попрежнему сбывали свой товар или крупным хозяевам или офеням-комиссионерам, торговавшим «в разнос».

Сильно пошатнула иконное дело империалистическая война, сократившая рынки сбыта.

Предреволюционное время характеризуется полным упадком иконописи, низкими заработками и вырождением иконописного искусства.





ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ И СТИЛЬ СТАРОЙ МСТЕРЫ

Мстерскую иконописную традицию XVIII века и характерные свойства стиля эпохи в полной мере осветить теперь очень трудно. Осталось крайне мало памятников, большинство погибло. На основании того, что находится ныне в мстерском музее местного края, можно утверждать, что стиль Мстеры XVIII века не был единым. В нем боролись непримиримо традиции древнерусского, главным образом, московского искусства с тенденциями искусства светского, стиль феодально-аристократический, в основном — орнаментальный и отвлеченный, насаждаемый, главным образом, придворным искусством столицы, с стилем реалистическим и декоративным, стилем крепнувших торгово-купеческих слоев с их запросами.

В основном иконописный стиль Мстеры XVIII века создавался вкусами старообрядчества, того течения народной культуры, которое получило название «раскола». Социальный состав старообрядчества, его политические стремления и культурные запросы определяли и главные элементы и развитие мстерского стиля. В основном это стиль мелкобуржуазной, ремесленно-торговой и крестьянской среды, настроенной оппозиционно против растущего абсолютизма царской власти, против новшеств официальной церкви. И власть и церковь в это время опирались на класс землевладельческий и нарождающуюся крупную буржуазию.

Старообрядчество тяготело к стилям «древлего» благочестия, процветавшего до патриарха Никона, до его «никонианской ереси». Это были стили старого Новгорода с его демократическими идеалами, старой Москвы XVI века с демократическими стремлениями ее царской власти в

борьбе против боярства, наконец, стиль «северных поморских» писем — манера вольных новгородских пятин включительно до развитого купеческого стиля Строгановых XVI века — колонизаторов северо-восточных областей европейской России — Приуралья. В Мстере до революции старообрядческое население было очень густо. Оно составляло основное, активное ядро ее промыслов, завязавшее прочные и широкие отношения со старообрядчеством России на всей ее территории.

У различных групп старообрядчества были свои стилистические запросы. Север — в главном крестьянский и мелкоремесленный — требовал стили Новгород и Поморья. Это были когда-то новгородские провинции «пятин». И в своих более поздних запросах они отражали свою культурную зависимость от старой метрополии. Купечество, мещанство, зажиточное крестьянство Сибири, казачество Дона, Кубани, Урала хотело икону «московской» манеры. Это была колонизационная волна Москвы, заносившая далеко на окраины ее культуру. Старообрядческое купечество центра предпочитало орнаментальность и драгоценную мелочь «строгановских писем», отражая художественные вкусы самого передового и богатого своего слоя в XVI—XVII веке.

Так родилось широкое подражание Мстеры старым манерам иконописного искусства, доходившее нередко до тончайшей, виртуозной подделки.

В этом отношении Мстера приобрела себе широкую известность.

Мстерская манера, связанная с традицией древнерусского искусства, была обусловлена стремлением к возможно более прочному подражанию той или иной разновидности стиля этого искусства. Так требовал старообрядческий потребитель, так приспособлялся к его требованиям мстерский иконописец.

Старая икона раньше доходила «обмоленной» рядом поколений с потемневшей олифой, с потухшим то зеленоватым, то коричнево-золотистым тоном живописи. Поэтому основное, чего добивалась Мстера XVIII века, — это колористическое сходство со старыми памятниками. Поэ

тому и колорит Мстеры XVIII века тяжелый, приглушенный, хмурый. Она избегала яркого цвета. Там, где он, вне воли мастера, вырывался из общего тона, его «присматривали» слоем старой олифы путем сложных и ловких манипуляций.

В рисунке и композиции выдерживалась строгость приема того или иного стиля. Больше всего удавалось «московское» и «северное» письмо. В иконографии стремились к полной точности, почти тождественности копий.

Однако в это время Мстера уже вырабатывает свой «пошиб», дававший особый характер, особые признаки всем иконам, которые выходили за пределы прямой подделки того или иного памятника. Этот «пошиб» — стиль проявлялся в определенном строе колорита, в характере рисунка, в способе изображения «горок», архитектуры, складок на фигурах, в приемах наложения светлых бликов — «пробелов», в манере пользования золотом. Все эти свойства были подчинены определенным живописным требованиям: сдержанному, блеклому и темноватому колориту, умеренности в пользовании золотом, силе и строгости рисунка. Уже здесь плоскостность, ковровость, орнаментальность определяют самостоятельный вкус Мстеры.

Второе стилистическое течение в Мстере XVIII века было принципиальным отрицанием первого. Это были западнические светские тенденции в религиозном искусстве, хлынувшие в Россию со второй половины XVII века. Они проникали в Мстеру и через верхнюю Волгу и через Москву. Это были тенденции искусства барокко и классицизма, связанные с художественными вкусами и запросами высших классов русского общества, его придворно-аристократического слоя и передового крупного купечества.

Этот стиль не имел в Мстере широкого распространения. Сохранилось очень мало памятников с типичными его признаками: живописностью колорита, широкой манерой наложения красок, скульптурностью формы, ее резкой светотенью и общим декоративным впечатлением. Все это идет от свойств станкового и декоративного светского искусства XVIII века, по существу искусства дворянского.

Вся концепция становится реалистической. Пропадает интерес к задачам орнаментальности. В Мстере есть две замечательные иконы, ярко характеризующие эту разновидность мстерского стиля XVIII в. Одна в местном краевом музее, другая в местной единоверческой церкви. Обе изображают архидиакона Стефана и служат дверями в алтарь. Розы в орнаменте на парче архидиакона Стефана превращаются в пышные, прекрасные живые цветы. Образ приобретает чувственный характер, чуждый византийскому аскетизму и идеализму древнерусского искусства.

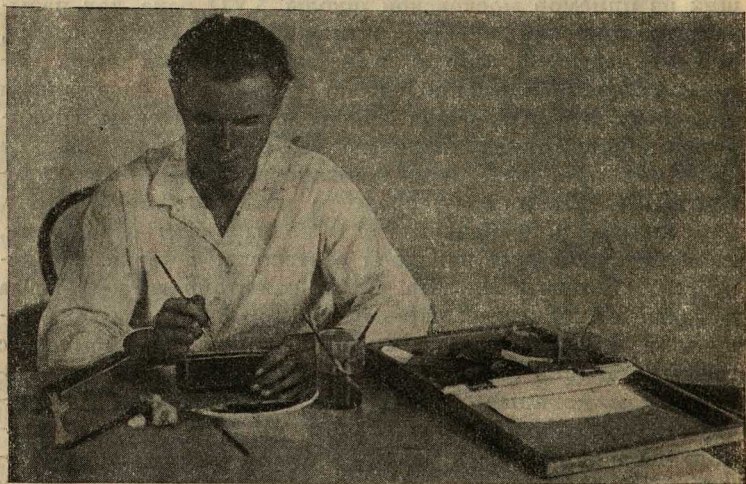
3)
M

На грани XVIII и XIX веков Мстера вырабатывает некий переходный стиль между двумя борющимися художественными направлениями. Самым характерным образцом такого стиля был большой иконостас Богоявленской церкви, выполненный мстерцами Голубевыми. В нем умеренно и очень складно сочетаются свобода светского стиля, особенно в пейзаже и рисунке фигур, в подчеркнутой драматизации общей композиции с иконописной строгостью общего впечатления и ряда приемов, исходящих из приемов московской школы XVII века, так называемых «царских писем», в проработке складок одежд, отделке деревьев, «горок» в системе написания ликов. Колорит в общем и здесь продолжает оставаться сдержанным и хмурым. В нем прежняя боязнь красочной силы и пестроты, поддержанная таким же умеренным пользованием золотом в пробелах. Фон — живописный. Этот стиль удовлетворял, повидимому, среднего массового потребителя, не слишком консервативного в религиозном отношении, но и не желающего западной светскости в церковном искусстве. В сущности, это вкусы зажиточного мещанства и мелкого купечества, частью православного, частью бывшего старообрядческого, пошедшего на компромисс с господствующей государственной церковью, — тех социальных групп, которые стремились в экономическом и общественно-политическом отношении идти по пути легального сотрудничества с правительством, официальной церковью и классом землевладельческо-дворянским в общем назревающим процессе роста и укрепления буржуазных начал.

Переходный мастерский стиль на рубеже XVIII и XIX веков был тем все более расширяющимся руслом, в котором зародились, развивались и крепились свойства, определившие дальше особую мастерскую манеру, особый мастерский стиль XIX века. Он возникал в процессе борьбы с традицией из общего массива экономических, социальных и идеологических факторов, которые выковывали лицо Мастера, ее экономический вес, ее социальную суть, ее быт и мировоззрение. Этот процесс развертывался в течение всего XIX века, но особенно богато и широко он определился во второй половине XIX века.

Мастерский поздний стиль вырабатывался в многочисленных мастерских. Их было около двадцати в Мстере и несколько в Москве, основанных выходцами из Мстеры. Эти мастерские по качеству и характеру работы, по кругу потребителей можно разделить в общем на три группы.

В первой группе сосредоточено было дорогое производство, изготовлялись иконы высокого качества. Здесь были лучшие, дорого оплачиваемые мастера. Производимые товары рассчитаны на богатого заказчика и покупателя



Художник И. А. Серебряков за работой

теля. Обычно это было производство «стильной», вернее стилизованной под старину иконы. Оно в главном создавало репутацию Мстеры, как иконописного центра, ее лицо стилизатора, а иногда и прямого поддельвателя старой иконы. Иконописцы этих мастерских пополняли собою кадры первосортных реставраторов древней иконы и фрески, доведивших свое мастерство до виртуозной артистичности. Они имели три типичных разновидности. В одних мастерских выполнялась «стильная» икона «под Новгород», «под Москву», реже в характере «строгановских писем». Это было крупное декоративное письмо для иконостасов, дорогие «однолички» (изображения одного святого), изысканная миниатюра — «мелочь». Эта продукция шла на очень богатое старообрядческое купечество, для его домашних и общественных молелен. Потребитель был, главным образом, из «австрийского священства» и «преображенского согласия», старообрядческих братств, ориентировавшихся на крупный торгово-промышленный капитал.

Другие мастерские работали на наиболее демократические старообрядческие секты, по преимуществу, на «беспоповщину», «поморцев», «Спасово-согласие». Покупателями изделий были старообрядческие общины и богатое купечество этих сект, связанных с крестьянством севера. Стиль этих мастерских — работа «под Новгород», но мягче и «микстурнее» по краскам, чем в мастерских первого типа, — подражание «северным письмам», тому «пошибу», который вел свое начало от новгородского стиля, терпя ряд местных изменений в бывших северных новгородских «пятинах». Характерны для этой манеры: «ореховый», «костяной», сероватый тон; локальная густая «роскрышь» — расцветка со «светами», выполненными «творенным золотом», «цировка» — проскробание в золоте койм и в «венцах».

Обе эти разновидности были на большой принципиальной и технической высоте.

Мастерские третьего типа писали все, не брезгая никакими стилистическими требованиями: иконы в молельни, церковные иконостасы, так называемую «магазинную» икону. «Магазинная» — для иконных лавок — икона неред-

ко в мастерской «подфуривалась», грубовато подделывалась олифой «под старину». Потребителем был единоведец, старообрядец менее жесткого типа, более склонный к стилистическим компромиссам, мало разбирающийся в вопросах художественной формы. Стиль мастерской был ближе к «московским» письмам, эксплуатируя традицию XVII века, нередко злоупотребляя обильной позолотой и темным «подстаринным колоритом».

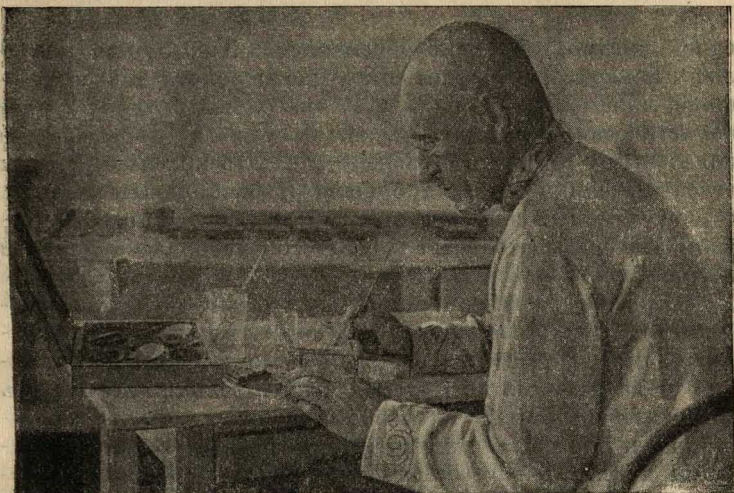
Эти мастерские приближались ко второй группе — группе предприятий так называемого «нового дела». Характерный признак мастерских второй группы — усиление «фряжских» — западных, светских влияний в приемах иконописи, компромисс между строгостью церковной традиции и «мирскими» вкусами заказчика. Все «стильное» делалось вольнее, смягчалось и скрашивалось. Живопись становилась наряднее, цветнее, богаче, но в художественном отношении, конечно, дешевле.

Вместе с тем во всех предприятиях этого типа развивалась большая широта предпринимательского размаха. Охватывался большой круг потребителей. Давался товар разного качества и разной цены от дорого стоящей иконы до «расхожей» дешевки последнего сорта. Слой покупателей был широк и глубок — от богатого купца, фабриканта-жертвователя до мастерового крестьянина-бедняка.

Во второй группе главным ассортиментом была «магазинная икона» очень неопределенного стиля для мещанства, богатого крестьянства, для некоторых более консервативно настроенных в религиозном отношении прослоек средней буржуазии, интеллигенции, чиновничества. Дополнительным ассортиментом была икона «расхожая» для крестьянской массы, рабочих, беднейших слоев городских ремесленников.

Возьмем в качестве примера самое крупное и характерное предприятие этого типа, одно из самых давних и самое крупное по оборотам.

В такой мастерской изготовлялись иконы всех стилей: «новгородском», «московском», «греческом», «строгановском» и местном «расхожем». «Подстаринные» стили выдерживались еще вольнее и приблизительнее, чем в других



Художник А. Ф. Котыгин за работой

мастерских. Работали мастера всех специальностей, всякого качества. Их было больше, чем в других предприятиях. Так, постоянных работников было до 30 человек. Разнородной была по качеству и иконная продукция.

Это было вполне промышленно-торговое предприятие с крупными оборотами. На одной Нижегородской ярмарке, в 1908 г., торговый оборот достиг 40—50 тыс. руб. Шла икона от 15-копеечной «краснушки», выполненной небрежно и спешно, до 25-рублевой моленной иконы, написанной тщательно и тонко мастерами первого сорта.

Мастерская до войны работала много иконостасов. Иконостасное дело было связано с подсобными специальностями. Здесь были свои резчики, позолотчики, киотчики. Была собственная фольговая фабрика и фольгоуборная мастерская с женщинами-мастерицами.

Стилистика этого производства откровенно и весьма гибко применялась к рынку. Ее жестоко регулировал заказчик, покупатель. «Новгородское» шло мало. Это был стиль для любителей — по преимуществу старообрядцев «австрийцев» и «поморцев». Больше всего шло «москов-

ское» письмо, но — «посовременнее». Так лучше нравилось. В иконе этого типа было много золота в «свету» — фоне, в коймах, венцах. В пробелке одежд преобладал колористический мягкий охристый тон с потушенными локальными цветами: красным и желто-красным, густым зеленым, синим, «примиренным» и разбелным желтым. «Московское» письмо мастерской расходилось по всем церквям «австрийского согласия», густо требовалось донским и уральским казачеством.

«Строгановский пошиб» в мастерской имел свои особенности. Он прошел более, чем в других мастерских, быстрый путь к фрязи, к светской живописности с влияниями от академизма до модерна включительно. Но и здесь «строгановское» шло на особую любителя старообрядца-сибиряка. Это были отзвуки давней строгановской колонизации и ее культурных влияний. Зато там не шло «новгородское» и менее требовалось «московское» письмо. Казачество на Дону и на Урале не любило «строгановского» пошиба из-за живописности, фрязи, — из-за голубого теневого фона, тушеванного в постепенных переходах от темного к светлому. Оно держалось «московской» дониконианской традиции. Волга также требовала «потемнее». «Новгородское письмо» казалось средней и нижней Волге слишком просто, — примитивно, грубо, декоративно, а «строгановское» — чрезмерно мирским и нарядным.

Эта мастерская, а также и ряд подобных ей изготовляли в огромных количествах — сотни тысяч ежегодно — иконы «расхожие». Они были двух типов: один — «греческий», под старину, с «подфурной» патиной, шел к старообрядцам на Волгу, на Дон. На юг, Украину и в Сибирь шла фрязь, икона с живописной обработкой.

«Расхожая» икона была предметом выработки ряда мастерских третьей группы — мастерских так называемого «зафурного дела». Художественно и производственно «расхожая» икона была беззастенчивой дешевкой, стилистически — только слабым и отдаленным отзвуком древних «пошибов» — манер, господствовавших в Мстере. Но в этой дешевке мастер чувствовал себя еще более свободным, в общем делал, что хотел, «исправляя» по-своему

вкусу строгость канонических заветов. Быстрота работы, вызываемая экономической необходимостью, рядом с отрицательными свойствами мастерства вырабатывала и положительные: обобщенность манеры, твердость «почерка», примитивную профессиональную каллиграфичность формы — все то, что привлекает нас в крестьянских росписях, создает их силу и убедительность.

И экономически, и производственно, и стилистически мстерское иконное дело было мелко- и среднекапиталистическим. Культурная основа мстерского дела так же, как и главный массив потребителя, оставались мелкобуржуазными. Преобладала ориентация на купеческо-ремесленные слои, оппозиционные в своем отношении к официальной церкви, а в известной мере и к власти. Здесь Мстера продолжала свою старую традиционную линию.

Правое крыло этих слоев через «единоверие» смыкалось с общественным массивом, приспособлялось к существующим обстоятельствам, а левое уходило в радикальную оппозицию. Мы видели, как все это закономерно



Художник Е. В. Юрин за работой

отражалось на художественном характере мастерского дела. В Мстере никогда не было такой концентрации производства в одних руках, как это имело место в Палехе. Не было поэтому и резко выработанного, четко поставленного художественного единства, определяющего влияния. В Мстере подготавливалась лишь почва для зарождения такого художественного единства и самостоятельности. Под слоем более или менее откровенной и разнообразной стилизации формовалось и стилистическое лицо в течение последних десятилетий перед революцией. Спорный вопрос о наличии самостоятельного мастерского стиля перед революцией следует решать положительно. Этот стиль создавался в непосредственной, обычно мало осознаваемой борьбе с традицией, с ее жесткой каноничностью. Этот стиль — равнодействующая тех «вольностей», тех отступлений, которыми мастера-иконописцы защищали свой вкус, свою творческую свободу и индивидуальность. Даже в мастерских «стильного дела» — типа шитовской или сусловской — были отступления, нередко очень далеко уводившие Мстеру от первичных образцов. Но еще мощнее действовали в этом направлении массовые сдвиги, неизбежные осыпи твердых традиций. Это тихий будничный бунт против «стильности» в пользу индивидуальных отступлений, «себякинских», по-мастерски, — проводимых от себя приемов. Этот переворот выполнялся мастером-средняком, мастером «расхожей» иконы, работавшим на массового потребителя в городе и деревне. И этот мастер и этот потребитель не разбирались, да и не хотели разбираться в стилистических тонкостях большего или меньшего приближения к художественным канонам и образцам далекой старины. И православные и старообрядческие слои в своих новых вкусах отразили те сдвиги экономические, социальные и общекультурные, которые они переживали. Это в общем была европеизация, широко открывавшая дорогу «фрязи», влияниям светского, западного искусства. Это было широкое обуржуаживание данных слоев, вызывавшее к жизни реалистическую концентрацию искусства. Это была неизбежная диалектическая смена стиля примитива и его изживания крестьянством, стиля феодаль-

но-аристократического уклада, который становился все большей тяготой для новых классов, освобождавшихся и в религиозном искусстве от гнета аристократической культуры. Таковы были стилистические причины возникновения нового содержания и новых форм в мстерском искусстве второй половины XIX века и начала XX века. Подлинный и очень своеобразный стиль Мстеры образовался из так называемого «бесстильного» письма, находившего сбыт не только в старообрядческой среде, но и в тех слоях православного населения, которое не хотело древней строгости форм и довольствовалось лишь легким привкусом старины.

Это тот стиль, из которого возникли и широко развиваются теперь художественные искания Мстеры послереволюционной. Основное, что для него характерно за последние сорок-пятьдесят лет перед революцией — его колорит. Этот колорит всегда строился в очень сдержанной гамме красок, объединенной общим тоном. Мстерский колорит в своей тональности имеет два контрастных строя, два цветовых ключа. Тон теплый, с преобладанием охры в фоне или в основных цветах «личного» и «доличного» письма. Иногда, по связи со старой Мстерой исхода XVIII века, этот тон темнозеленый. В проработке «риз» — твореное золото «пробелов». В «доличном» — бакан, белила, приглушенная красная и зеленая. Иногда золото соединяется с матовым и блеклым серебром. Здесь нередко и типично соединение «подстаринного» стиля с «фрязью» золотого чеканного фона и эмали на полях, венцах.

Эмаль расцвечена обычно в сдержанных сочетаниях белил, охры, коричневого тона, не многоцветная, как в Палехе и Холуе.

Тон холодный — вторая разновидность мстерского колорита. В нем преобладают разбелные и блеклые, голубоватые, бирюзовые цвета. Он — серебрист и прозрачен, объединяя две манеры Мстеры: «новгородскую» и «строгановскую».

Мстерское «новгородское» письмо — полный контраст раскрытому, напряженному цвету, его многозвучности в подлинном Новгороде XIV—XV веков с его аристократи-

чески-феодалным укладом. Здесь скорее некоторое приближение к Новгороду XVI века. Причины — копирование образцов и подражание стилю этой эпохи, как ответ на запросы потребителя новой Мстеры, быть может, некоторое сходство его психологии с психологией зрелого новгородского буржуазного уклада и его запросов. Здесь характерны: примиренность переходов от цвета к цвету; смягчение старой новгородской формы, ее простоты и выразительности; переход декоративного стиля в орнаментальной, как это видим в иконостасе мстерской единоверческой деревянной церкви.

Мстерское «строгановское» письмо характерно своим «тоновым», голубоватым, оттушеванным в «свету»-фоне колоритом с перламутровым мерцанием вкрапленных в него цветов. Так писалось в этой манере «доличное», особенно пейзаж. В изображении неба обычно — голубец и белила. Изящество общего впечатления усиливалось изысканной отделкой творенным золотом, иногда цветным, как человеческих фигур, так и подробностей пейзажа. Самое характерное в «строгановском» стиле Мстеры — пейзаж. Его истоки — в подлинном «строгановском» пейзаже XVI—XVII веков с влияниями Запада на последний. В Мстере происходит усиление западных влияний, рост «живописности». Строгановские «торки» становятся мягче. Они по характеру приближаются к скалистым мотивам итальянских художников до Рафаэля, немецких и голландских примитивов. В цвете — три плана, дающие глубину. Первый план желтовато-коричневый: охра, terra дисиена, средний — зеленый, задний — голубой или серебристо-бирюзовый.

Так работали в мстерских мастерских, в Москве у мстерских выселенцев, напр. у Гурьянова, Дикарева.

В Москве живописность и ослабленные цвета солнечной, радужной гаммы, объединенные все тем же голубовато-серебристым тоном, становились еще более далекими от «строгановской» традиции. В блеклом тоне работ этого типа, в изысканности хрупких утонченных пропорций фигур, в движении фантастических растений уже витает дух «модерна» конца XIX и начала XX веков.

Таковы, например, лучшие иконы того времени работы Г. Дмитриева.

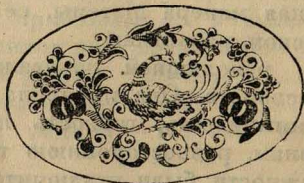
Кроме колорита, можно подметить и другие общие признаки самостоятельности мстерского стиля. Мстера стремится к плоскостности в изображении формы, к ровности, узорности общего впечатления от живописи и рисунка.


То направление, которое можно назвать средним между «московским» и «строгановским», которое образовалось в работе на массового потребителя, давало и мастеру, обычно среднему, не виртуозу «стилисту», не поддельвателю «подфурнику», большой простор в творчестве. Так появлялась своеобразная мстерская «подстаринная фразь» с живописным, светским характером колорита, с изяществом образа, пропорций, с свободой композиции, с умеренной обработкой «доличного» и пейзажа твореным золотом, с узорочьем мелких «горок» и орнаментальным типом деревьев, особенно листвы.

Этот предреволюционный, живой и массовый мстерский стиль, не замеченный посторонними наблюдателями и исследователями, не понятый и не ценимый самими мстеряками, и может оказаться той основой, из которой в процессе новой борьбы мировоззрений, поисков нового содержания и новых, связанных с ним форм, выкуется послереволюционная манера Мстеры, ее новое искусство в своем органическом развитии.

Мстера перед революцией показала много ценных психологических свойств. Она проявила исключительную энергию, предприимчивость, гибкость приспособления к жизненным условиям, разностороннюю талантливость. Ее творческие возможности были исключительно богаты. Но Мстера отличалась всегда большой неразборчивостью в выборе средств, приемов: лишь бы дело шло с материальным успехом. Отсюда постоянные и резкие колебания, противоречия в характере стиля, в художественном и производственном качестве продукции. Рядом с подлинным и высоким мастерством жила ремесленно-пошлая дешевка, рядом с чудесами техники и знаний в ответственных реставрациях — темные приемы и фальсифика-

ция памятников. Мстера была неразборчиво всеядна в отличие от Палеха, предпочитавшего довольно строгий режим самоограничения и сдержанности. Зато у Палеха не было и малой доли той активности, которая выручала Мстеру всегда, особенно в трудные времена ее существования. Эти времена приближались. Как и Палех, Мстера перед революцией как будто экономически процветала. Но процесс экономический убивал суть ее искусства. Появление промышленной буржуазии и ее связь с старобрядчеством, укрупнение производства, начало концентрации капиталов, хотя и слабой, порождали резкое социальное разделение, ухудшение положения мастера середняка и бедняка, работавших по найму, а также кустаря единоличника. Все эти причины создавали кризис мастерского искусства. Как и в Палехе, оно вырождалось в ремесло. Ярким признаком было не только снижение качества мстерской иконы, но и уход ряда лучших мастеров в реставрацию. Она широко стала развиваться перед войной на почве обостренного интереса к раскрытию памятников древнерусского искусства.





МСТЕРА ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

Окончательная ликвидация иконописного промысла произошла вскоре после революции, когда, не находя рынка для сбыта своей продукции, стали закрываться одна за другой мастерские дорогой и дешевой иконы. Некоторое время вырабатывалась фолежная икона, но и она прекратила существование. На икону потребителя не находилось. Новая жизнь и рожденные ею формы быта властно содействовали умиранию иконописного производства. Бывшим иконописцам пришлось переключиться на другие работы, не связанные с искусством. Многие обратились к сельскому хозяйству: огородничеству и земледелию (раньше Мстера земледелием не занималась), иные ушли на разные хозяйственные и промышленные предприятия в качестве рабочих.

Однако революция, разрушив иконное дело, открыла для кустаря совершенно новые пути: она освободила его от рабского подчинения капиталисту, дала возможность объединиться в трудовые коллективы-артели; в искусстве положила начало творческой деятельности, дотоле скованной требованиями и канонами феодального искусства.

Новое в Мстере возникло не сразу.

Первый период, примерно до 1923 г., отмечен попытками отдельных мастеров иконописцев сплотиться в артель, а также поисками новых художественных материалов, применительно к их искусству.

Пример подали многочисленные в Мстере кустарки-гладьешвейки, образовавшие в 1919 г. артель в 300 человек. К этой артели временно присоединились 40 иконописцев. Они начали работать по дереву, расписывая яичными красками матрешки, бураки, поставцы и коробки, покрывая живопись масляным лаком.

Деревянным «бельем» их снабжал Владимирский кустарный музей. Позднее еще прибавили к производству железные подносы; их расписывали также яичными красками и покрывали олифой и масляным лаком, но не полировали. Продукция сбывалась во Владимирский кустарный музей и через Главкустпром в Москве³.

Гладьешвейное дело и живопись объединялись механически. Подобная форма организации не могла быть прочной. Уже в 1921 г. живописцы выделяют в самостоятельную артель, правда, просуществовавшую лишь несколько месяцев. Причина распада новой артели коренилась в низкой качественности ее продукции, плохо шедшей на рынке.

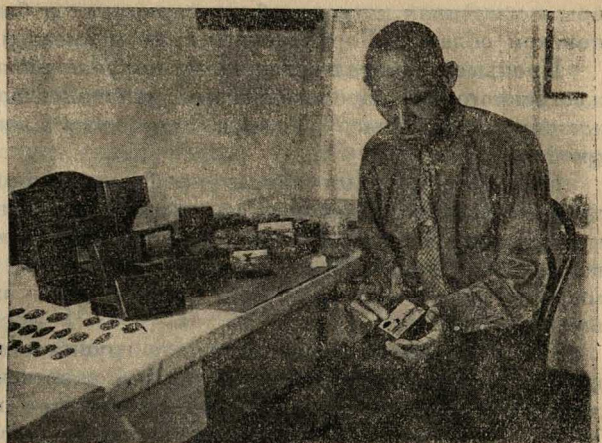
Живописцы вновь разбрелись кто куда в поисках заработка, но трое кустарей — Н. П. Клыкков, А. И. Брягин и А. Н. Куликова, принимавшие участие в первоначальном собирании промысла, продолжали работать в индивидуальном порядке, расписывая деревянные ложки и тарелки из белой глины. Они содействовали образованию нового производства.

Начало ныне существующей артели «Пролетарское искусство» было положено в 1923 г. организацией небольшой артели под названием «Древнерусская народная живопись» в составе 9 мастеров.

Здесь начинается второй период развития промысла, характеризующийся созданием более или менее прочного коллектива, дальнейшим собиранием разрозненных иконописных сил района и опытами на новых художественных материалах.

Артель начала с росписи дерева. Толчок дал заказ для сельскохозяйственной и кустарно-промысловой выставок в Москве. Ассортимент изделий, которые вырабатывала артель, состоял из братин, ковшей, поставцев и коробочек. Товар направлялся в Главкустпром и Владимирский кустарный музей. Полуфабрикат артель покупала в готовом виде в Семенове, который являлся крупным центром деревообделочной художественной промышленности Горьковского края.

*Полировщик
А. П. Кули-
ков за рабо-
той*



Невысокое качество продукции (изделия имели непрочную лаковую поверхность, грубость росписи, в которой мастера не сумели использовать свое мастерство) было причиной затоваривания, и в 1925 г. производство почти остановилось.

Из 24 кустарей в артели осталось только 7, наиболее сплоченных и решивших во что бы то ни стало наладить производство.

Временный выход нашли в изготовлении настенных ковров из холста, расписанных масляными красками. Живопись на коврах была очень груба и приближалась по характеру к малярной росписи подносного типа — широкой и простой. В сюжетику господствовал вкус мещанского мелкобуржуазного потребителя.

Образцами для копирования служили рисунки случайного происхождения, заимствованные из старых журналов и с пошлых открыток.

Писали на коврах «первый поцелуй», «русалок», «Стеньку Разина» и другие подобные темы.

Ковры имели успех, находя сбыт в мещанских слоях и отчасти в крестьянской и рабочей среде. Покупали ковры как украшение на стену, применительно к торжественным случаям, напр., в приданое невесте. Раскупались ко-

вры в магазинах ширпотреба, на ярмарках и базарах Ивановской области, Горьковского края и смежных районов.

Промысел работал вслепую, не получая никакого художественного и идеологического руководства; малярная живопись, пошлые образцы угрожали деквалификацией мастерам.

Наряду с коврами артель пробовала использовать и другие виды материалов. Расписывали деревянную точечную и клееную игрушку, которую делали сами; формовали из бумажной массы игрушку папье-маше. Бумажную массу в виде пыли доставали из отходов бумажного завода в Вязниках.

В это же время в артель вошла группа столяров, никакого отношения к производству художественных изделий не имевшая. Кооперирование столяров началось в 1924 г. Существующее положение не могло удовлетворить лучших живописцев, заинтересованных в настоящей творческой работе; идею внушил соседний Палех.

Палех организовал у себя в 1924 г. лаковое производство, заимствовав его технику у старейшего лакового промысла СССР — Федоскинской артели. Мастера Палеха начали расписывать коробки из папье-маше тончайшей миниатюрной живописью и золотым орнаментом. Палехские лакированные шкатулки, сделанные из папье-маше, получили широкую известность как у нас, так и за границей.

Следуя примеру Палеха, артель в 1928 г. сделала несколько опытов живописи на папье-маше, но ее начинание осталось без последствий. Лишь в 1930 г. благодаря поддержке, оказанной Всекопромсоюзом, Мастера могла предпринять первые шаги, направив четырех своих мастеров в Кустарный музей в Москву и в Федоскинскую артель для изучения лакового дела⁴.

Живописцы И. А. Серебряков и Е. В. Юрин прошли в Кустарном музее трехмесячную практику работы на папье-маше, ознакомились с особенностями лаковой живописи и технологией красок. Двое других — А. Н. Куликов и И. Н. Клыков изучили в Федоскинской артели процессы выработки полуфабрикатов. Техника этого производства издавна стояла там на большой высоте. Возвратив-

шись в артель, мастера применили на деле приобретенные ими знания и некоторый опыт.

Первого июля 1931 г. живописцы отделились от стolarной группы и образовали собственную артель под названием «Пролетарское искусство». Артель начала серьезно налаживать производство папье-маше, преодолевая встречавшиеся на ее пути трудности. В этот период времени с 1931 по 1932 г. артель находилась в тесной связи с Федоскинским промыслом, неоднократно командировав туда своих членов и закупая там необходимый ей полуфабрикат.

К середине 1932 г. артель вполне наладила у себя производство собственного папье-маше, и окончательно организовался экспортный цех, включивший в себя живописцев и заготовщиков, изготавливавших полуфабрикат папье-маше.

Сперва расписывали папье-маше семь лучших живописцев Мстеры: Н. П. Клыков, А. И. Брягин, А. Ф. Котягин, И. А. Серебряков, Е. В. Юрин, А. М. Меркурьев и В. И. Совин. По лакировке и полировке работали два мастера⁵.

В 1932 г. экспортный цех увеличился до 26 человек. Артель постепенно переключала на роспись папье-маше мастеров из коврового цеха и привлекала ряд иконописцев, до тех пор не работавших в промысле. Ковристы, переведенные в экспортный цех, копировали рисунки лучших мастеров, и только после некоторого испытательного срока переходили к сочинению оригинальных композиций. Наиболее слабые мастера направлялись в заготовительное отделение, увеличивая его кадры. Ковровый цех решено было ликвидировать вследствие низкой художественной качества его продукции, переключивши всех ковристов на новое производство. Ликвидация производства ковров закончилась в середине 1933 г.

В настоящее время в артели работает 65 человек. В экспортном цехе занято 25 живописцев по росписи папье-маше и 22 мастера по изготовлению полуфабриката, 19 человек работает над изделиями из дерева, папье-маше и гагата для ширпотерба⁶.



По социальному положению мастера являются бывшими иконописцами, до революции работавшими по найму у хозяев. Среди них есть дети кустарей и несколько рабочих с местной клееночной фабрики. Они числятся как кооперированные кустари, не связанные с земледелием. Их семьи состоят членами Метерского колхоза, некоторые же работают в строчевышивальном промысле⁷.

Артельная работа проводится в общественных мастерских. Среди мастеров широко распространено соцсоревнование и ударничество.

Расстановка рабочей силы сделана побригадно. Каждой бригадой руководит лучший мастер — бригадир, отвечающий за вверенный ему участок работы.

Особые комиссии, состоящие из самих мастеров, проводят бракераж изделий и устанавливают расценки на живопись, которая распределяется на четыре сорта⁸. При отнесении живописи в тот или иной сорт, учитываются качество выполнения, значительность и новизна сюжета. Самые лучшие работы премируются.

Вся работа артели с первой половины 1932 г. проходит под непосредственным руководством Научно-исследовательского института художественной кустарной промышленности.

Институт направляет своих специалистов в артель для технологического и художественного инструктажа и проведения опытно-показательной работы среди мастеров.

Кроме того институт следит за художественным качеством продукции, рецензируя присылаемые ему артелию образцы.

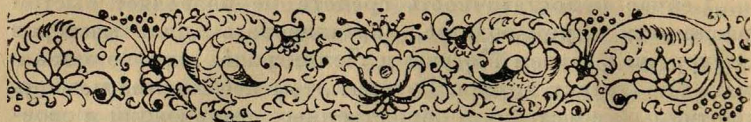
Большое внимание институт уделил изучению стилистических особенностей метерской традиции и характера современных художественных направлений в артели.

Производившееся изучение имело целью помочь мастерам преодолеть в своей живописи иконописную концепцию и найти выход к самостоятельному творческому отображению нашей советской действительности, основанному на реалистическом восприятии и на усвоении ценных положительных сторон художественной метерской традиции.

Сейчас недостаточность средств не позволяет быстро расширять производство, организовать для мастеров экскурсии в музеи Москвы и Ленинграда, широко пополнять библиотеку артели. Во всем этом необходима помощь партийных, советских и общественных организаций и своевременное обеспечение средствами.

Заканчивая краткое описание артели «Пролетарское искусство», нужно отметить, что подъем мастерского дела в течение последних двух лет, прекрасная организация артели, выработка ее основных производственных установок, строгий подбор мастеров, умелое, сообразно способностям каждого, распределение между ними функций, расширение материальных и технических возможностей артели новыми видами производства, наконец, устройство школы для подготовки смены — все это то, чем в основном артель обязана ее настоящему председателю Л. В. Юрину. Его творческая энергия поддерживалась за эти годы содействием сплоченного актива мастеров: А. И. Куликова, Н. П. Клыкова, А. И. Брягина, И. А. Серебрякова, А. Ф. Котягина, сделавших все возможное для того, чтобы создать благоприятные условия для развития промысла, открывшего новую страницу в истории нашего лакового дела.





ТЕХНИКА МСТЕРСКИХ ЛАКОВ

Для Мстеры папье-маше было новым и трудным производством, технику которого она освоила не сразу, заимствовав ее из Федоскинской артели, преемницы лукутинского дела⁹.

Производство папье-маше очень сложно и кроме специальных знаний требует от мастера профессиональных навыков, приобретенных длительной практикой.

Основным материалом для работы служат твердые сорта картона, предпочтительнее финляндского; подсобными материалами — лаки, черный и светлый, олифа, скипидар, льняное масло, краски, трепел, пемза.

Ассортимент изделий состоит из коробок, шкатулок, пудрениц, марочниц, папиросников разной формы и разных размеров.

Изготовление полуфабриката в Мстере складывается из следующих последовательных процессов.

Берется картон и режется на длинные полосы — листы, которые склеивают, промазывая их густо крахмалом. Число проклеенных листов бывает от 5 до 20 и определяется толщиной стенок будущей вещи. Проклеенные листы навивают на деревянную болванку, воспроизводящую форму нужной коробки, и кладут на 20—30 минут под пресс с большим давлением. Когда прессование закончено, картон сушится несколько дней на открытом воздухе. Если коробка (ее остов) получится немного косая, ее выпрямляют в особых зажимах. Затем картонную основукупают в льняном масле 3—4 раза с таким расчетом, чтобы она насквозь им пропиталась; после каждого купания производится сушка в сушильном шкафу, длящаяся несколько часов.

Хорошо пропитанный маслом и просушенный полуфабрикат направляется в опилочное отделение, где он обрабатывается токарным или столярным способом, смотря по тому — будет ли данная вещь круглой или прямоугольной формы.

Такая обработка называется «опиловкою» и производится столярными инструментами, так как картонная основа после прессования, пропитывания маслом и неоднократной просушки приобретает крепость дерева. Обстругав стенки, опиловщик столярным клеем приклеивает доньшко и делает шарниры, на которых держится крышка. Шарниры нарезаются из меди или латуни и скрепляются медной проволокой. Обычно вставляется в коробку 5 шарниров: 2 в крышку и 3 в корпус коробки. Наружные части шарнира отполировываются до полного блеска.

После опиловки и врезки шарниров приступают к шпатлеванию — к покрытию всей поверхности коробки грунтом.

Перед первым покрытием удаляют при помощи мела, растертого с маслом, все неровности и просушивают коробку в шкафу; когда просушка закончена, начинают наносить грунт. В отличие от Федоскина, где для грунта применяется инфузурная земля, в Мстере употребляют каолин, тщательно растертый на сыром льняном масле и скипидаре. К этой смеси прибавляют голландской сажи, и грунт готов.

Шпатлюют три раза маленькой деревянной лопаточкой «шпатлей». Грунт накладывается не особенно толстыми ровными слоями, так, чтобы нигде не оставалось просветов или плохо замазанных мест. Цель грунтовки — одеть картонный остов твердой, тонкой и непроницаемой оболочкой.

После каждого покрытия грунтом вещь сушат в шкафу, причем каждая последующая просушка длиннее на несколько часов предыдущей. Это делается для того, чтобы все слои грунта равномерно высохли, недостаточная просушка дает разрывы грунта под лаком, повреждая часто самую живопись.

Готовую поверхность шлифуют химической пемзой и наждачной шкуркой, чтобы устранить все неровности, полученные при шпатлевке. Обнаруженные после шпатлевки углубления и выбоины сейчас же замазываются тем же грунтом, но состав его берется гуще обычного. Края коробки чернят жидким грунтом, чернение производится кистью несколько раз.

Прошпатлеванную и высушенную коробку передают в лакировочное отделение. Там прежде всего окрашивают ее наружные части. Сперва их покрывают один раз светлым лаком, смешанным с голландской сажой и скипидаром. Лак накладывается тонким слоем.

Затем коробка сушится. Далее покрывают четыре раза черным лаком, просушивая полуфабрикат после каждого покрытия.

Поверхность, благодаря неоднократному введению в лак сажи и покрытию черным лаком,—получает глубокий черный тон, усиливающийся после полировки.

Следующая операция — окрашивание внутренних частей коробки составом, приготовленным из смеси киновари, тертой на скипидаре со светлым лаком. Лакировка внутренности производится этим составом только два раза. Так же, как и при грунтовке, полуфабрикат после каждого лакирования сушится в шкафу.

Третий раз внутренность лакируется одним светлым лаком для образования «налива», под которым чище и ярче выделяется киноварь.

Такая последовательность лакировки, сначала наружных, потом внутренних частей коробки, объясняется тем, что черный лак сушится при большей температуре, чем светлый лак.

Последний раз мастер шлифует поверхность тертой сырой пемзой и передает готовый полуфабрикат живописцу.

Когда рисунок закончен, краски наложены и сделан орнамент, коробка направляется в лакировочное отделение, где живопись слегка просушивают и четыре раза кроют светлым лаком. Сушат при небольшой температуре

в шкафу. Каждая просушка длится целые сутки, т. е. всего четверо суток.

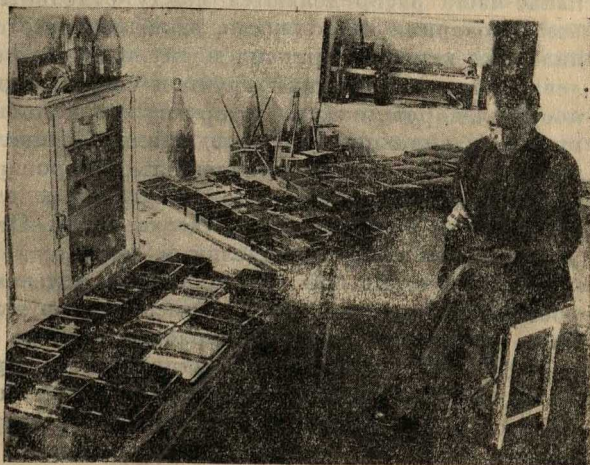
В Палехе после покрытия живописи слоем лака пемзуют поверхность коробки для образования матового тона и отдают обратно живописцу для отделки золотом фигур.

В Мстере отделка золотом не применяется, и поэтому там прямо переходят к следующей операции, заключающейся в том, что живопись снова лакируют два раза светлым лаком, сушат и передают в полировку.

Полировка требует навыки и умения. По образному выражению одного мстерского мастера, «при полировке нужно все время чувствовать под рукою живопись».

Прежде чем приступить к полировке, лаковую поверхность сравнивают тертой сырой пемзой, а затем — трепелом (английской инфузорной землей), чтобы удалить все неровности.

Полируют ладонью руки в разных направлениях, легко нажимая, чтобы не повредить лака и живописи. При полировке употребляется трепел в сыром виде, который набирается на палец и раскладывается по поверхности коробки в разных местах.



*Лакировщик
Ф. М. Анто-
ньевский за
работой*

Полировка заканчивается, когда лаковая поверхность делается совершенно гладкой и блестящей.

Для получения наибольшего глянца лак чуть-чуть смазывается деревянным маслом, проходится слегка растертым в мельчайший порошок мелом и протирается осторожно суконкой.

Готовая вещь упаковывается в картонную коробку, положенную внутри слоями ваты, чтобы предохранить лак от каких-либо повреждений.

Вполне отработанная и законченная вещь поражает зеркальностью и блеском черного лака. На хорошо отполированных лаках не замечается царапин, седоватых пятен и выбоин. Укажем еще на то, что эти дефекты могут образоваться в результате употребления недоброкачественного лака или недостаточной его просушки. Полировка по недосушенному лаку никогда не дает желаемого эффекта.

Что касается хорошо отработанной поверхности лака, то она почти не изменяется со временем. Так, ряд старых лукутинских и федоскинских лакированных изделий сохраняет без изменения все свои первоначальные качества: прочность, блеск и яркость красок.

Все описанные нами процессы обработки и отделки папье-маше распределяются между отдельными работниками: токарями и столярами, занятыми заготовкой и распиловкой картона, приданием ему нужной формы; шпатлевщиками, наносящими грунт и шлифующими поверхность; лакировщиками, лакирующими коробку до живописи, и лакировщиками, наводящими лак после нанесения красок. Особо стоит специальность полировщика, на обязанности которого лежит одна из самых ответственных операций — окончательная отделка вещи. От его работы зависит внешний вид изделий.

Прежде в Мстере отдельные специальности не были обособлены друг от друга и смешение функций отражалось на качестве и чистоте работы; теперь за качество полуфабриката отвечает бригадир, руководящий мастерами, и, кроме того, ответственность за каждый отдельный процесс работы (опилки, шпатлевки, лакировки, полировки) лежит на мастере, обслуживающем данный уча-

сток. В артели устранена обезличка и существует равномерное распределение обязанностей.

Готовые изделия принимаются специально выбранной комиссией в составе мастеров артели, как заготовщиков, так и живописцев. Комиссия производит браковку плохих изделий, и только после ее одобрения вещь принимается как товар.

Серьезно поставленный бракераж и устранение обезлички в самом начале работы дали огромные результаты. В течение одного только года артель полностью наладила производство папье-маше.

В первые месяцы работы (1931 г. и начало 1932 г.) заготовительное отделение имело много брака: основным недостатком была плохая полировка, оставлявшая гусклые места, царапины и выбоины на лаке.

Другим дефектом, зависевшим от живописца и отражавшимся на работе лакировщика, была волнистость лаковой поверхности, вследствие чего нельзя было дать хорошую полировку.

Волнистость получалась потому, что живописец, не применившийся к технике живописи на папье-маше, клал краски неравномерными слоями, очень густо. При лакировке лак ложился на такую красочную поверхность неровно, и приходилось лакировать 8—10 раз, чтобы достичь желаемого эффекта. Из-за густоты лакового слоя возникала при сушении желтизна, напоминавшая старую олифу, и, кроме того, лак недосушивался.

Не удавалась как следует опиловка: коробка выходила из рук мастера тяжелой и грубой, формы механически повторяли федоскинский ассортимент.

Энергичные меры, принятые артелью, устранили брак. Мастера овладели процессами лакировки и полировки, научились опилывать и вделывать шарниры.

В живописном отделении изжили многослойность красок. Уже с середины 1932 г. Мастер выпускает удовлетворительное по качеству папье-маше. В зеркально чистой глубине мастерских лаков загораются прозрачные цвета живописи и золото орнамента. Ни один тончайший оттенок колорита не пропадает для наблюдателя.

Интересны и самые формы мастерских лакированных коробок. Они очень легки по весу, что указывает на умелую обработку, и отличаются простотой и строгостью — немного приземистые, они как бы рассчитаны на обзорные их сверху, что подчеркивается крышкой, чуть-чуть нависающей над стенкой.

Плоская форма коробки гармонирует с характером мастерской живописи, стремящейся заполнить всю поверхность красочными пятнами, напоминающими восточный ковер. Это говорит о большом стилистическом вкусе мастеров артели. Формы нового мастерского полуфабриката вполне оригинальны и, не уступая палехским, превосходят федоскинские формы изяществом конструкции и отделки.

Мастера предпочитают небольшие размеры коробок, которые больше всего подходят к мастерской миниатюрной живописи, построенной на легких и нежных переходах в тоне.

Мастера мастерской артели энергично ведут работу по отысканию и внедрению в производство новых форм полуфабриката — коробок из папье-маше.





ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ НА ПАПЬЕ- МАШЕ В МСТЕРЕ

Как указывалось выше, в иконном производстве труд был дифференцирован. Процесс самой живописи распался на три последовательных стадии. Первоначально первый мастер «знаменщик» переводил на покрытую грунтом доску рисунок, прямо или посредством прищороха, и закреплял рисунок, процарапывая тонкой гравюрной иглой линии контура.

Следующая стадия заключалась в работе мастера «доличника», писавшего платье и пейзаж.

В последней стадии икона заканчивалась «личником», писавшим только лица и руки.

Очень немногие иконописцы умели исполнить самостоятельно всю живопись, начиная с рисунка и кончая росписью лиц. Подобное разделение работы ограничивало творческую инициативу художника, и без того придаленного правилами иконописного изображения и манеры письма.

Революция, раскрепостила мастеров и благотворно сказалась на их искусстве. В работе живописца совершенно исчезло старое ремесленное деление на рисовальщика, доличника и личника.

Все это теперь совмещается в одном мастере, который сам придумывает тему, сочиняет композицию и разрабатывает ее в красках.

Творческая свобода, обращение к действительности в темах характеризуют работу современного мстерского живописца, постепенно преодолевающего застывшие иконописные формы.

Основное ядро живописного цеха образовалось из лучших мастеров артели: А. И. Брягина, И. А. Серебрякова, А. Ф. Котягина, Н. П. Клыкова, Е. В. Юрина, И. Н. Морозова. К ним позднее стали примыкать другие живописцы, переходившие из коврового цеха. Таким путем образовался нынешний коллектив живописцев, состоящий из 24 человек.

Живописцы работают в общественной мастерской, сидя за небольшими столиками, вплотную придвинутыми к окнам. Свет падает прямо. Перед каждым мастером лежат орудия его производства: краски, деревянные ложки без ручек для творения красок и тонкие волосяные кисти.

Палитра красок у мстерских живописцев очень богата и вполне отвечает декоративному характеру их живописи, напоминающей по нежности и мягкости колорита лучшие персидские миниатюры.

Каждый мастер имеет свои излюбленные тона, свою красочную гамму, от которой он редко отклоняется.

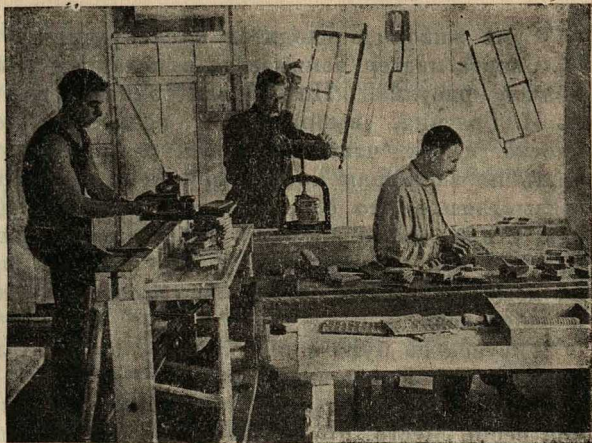
Для живописи употребляют темперные краски, где связующим веществом служит яйцо. Этот старинный способ был принят русской живописью еще от Византии. В XIX веке он удержался лишь в немногих местах, главным образом в Палехе, Мстере и Холуе, продолжавших в иконописи традицию древнерусской живописи.

Темперными красками писали по дереву, подготавливая его особым грунтом — левкасом.

Все особенности своего традиционного письма яичными красками Мстера, подобно Палеху, перенесла в лаковую живопись, добившись в папье-манше больших декоративных эффектов.

Работа мстерского живописца начинается с приготовления красок. Берется куриное яйцо и желток тщательно отделяется от белка. Затем желток впускается обратно в яичную скорлупу и доливаеся до верха кипяченой водой. Полученный состав выливают в стаканчик и добавляют туда немного купороса с целью как можно дольше задержать процесс порчи желтка и предохранить эмульсию от мух. Купорос одновременно разжижает и укрепляет консистенцию эмульсии.

*Мастера
опиловочного
цеха за ра-
ботой*



Без купороса желток тянется, и им трудно работать. Реже желток разводится на крепком хлебном квасе — это старинный иконописный способ. Разведенное яйцо должно быть не слишком густым и не слишком жидким.

Краску, предназначенную для творения, растирают в мелкий порошок и всыпают в деревянную ложку, куда маленькой лопаточкой прибавляют необходимое количество приготовленной эмульсии, размешивая пальцем. Краску творят до тех пор, пока она по своей густоте не станет напоминать сливки.

Такой разведенной на эмульсии краской всего лучше писать на второй и третий день, но уже на четвертый день желток портится, теряет скрепляющие свойства и сильно тянется.

Если пользоваться старой эмульсией, простоявшей четыре и больше дней, живопись под лаком дает трещины в виде сплошной сетки, а иногда разрывает и самый лаковый слой.

Пишут живописцы маленькими волосяными кистями с острым концом, с которого легко стекает краска. Краски наносятся жидко, ровным слоем, тона берутся легкие и прозрачные.

Сама живопись сводится к следующему.

Сперва мастер занимается изысканием темы и составлением рисунка. По словам одного из живописцев, А. И. Брягина, «выбрать тему, разместить ее на данной плоскости так, чтобы получить равновесие, чтобы одна часть не выширала против другой и все чередовалось и связывалось — это основная задача живописца, на которую уходит много времени. Работа по компановке рисунка тяжела и утомительна и, как правило, продолжается на дому в порядке составления многочисленных эскизов и набросков».

Рисунок на бумаге выполняется четкими линиями, колорит дается в основных тонах.

Следующая операция — белильная подготовка на самой вещи. Место, предназначенное под живопись, покрывается раз пять белилами, растворенными в слабой яичной эмульсии. Кроют белилами ровно, избегая подтеков и полос. После высыхания неровности подчищаются острым ножом. Белильный фон всегда чувствуется под прозрачными и акварельными по тону красками. Мастера: его часто используют для лиссерования — нанесения сквозного цвета. Помимо всего этого, белила не дают черному лаку заглушить краски. Белила соответствуют иконному левкасу (грунту).

Бумага, на которой исполнен рисунок, натирается с обратной стороны сухой краской и накладывается натертой стороной на белильную подготовку. По контуру слегка проводят заостренной деревянной палочкой «цировкой», и рисунок переводится на коробку. В местах нажима на поверхности белильной подготовки и черного лака остается краска. Этот процесс называется «цированием».

Некоторые мастера сперва переводят рисунок на коробку и затем уже, в пределах его контура, кроют легко белилами.

Далее мастер приступает к самой живописи. Он делает по белильной подготовке рисунка «роскрышь» — наносит основные цвета. Сперва он расписывает красками пейзаж, его горки, растительность и фон, потом переходит

к прокраске архитектурных и, наконец, фигур животных и человека.

Основные цвета кладутся один раз, реже два, не плотно, а жидко.

В тех местах, где мастер желает придать больше легкости, он применяет прием лиссеровок или «плавей», по иконописной терминологии.

Под наложенными прозрачными плавями просвечивают основные цвета роскрыши, создавая причудливую игру глубоких и звучных оттенков. Пласти наносятся как на локальные (основные) тона, так и непосредственно на белильную подготовку; последняя имеет целью усилить яркость лиссеровочного цвета.

Некоторые мастера делают роскрышь почти одними плавями, не прибегая к наложению основных тонов, благодаря чему добиваются исключительной прозрачности и легкости в колорите.

Производя роскрышь, мастер пользуется заранее подготовленным на бумаге красочным эскизом, который берется только за основу, так как в процессе самой работы многие первоначальные тона видоизменяются или перерабатываются: нередко мастер совершенно заново пере-

Президиум юбилейного заседания артели



дельвает весь колористический замысел. В редких случаях пишут, не прибегая к помощи эскиза.

После окончания роскрыши мастер переходит к детальной разработке рисунка путем выявления отдельных форм и частей легкими штрихами, отметками и тушевкой.

Тушевка исполняется плавями, когда одна плавь наносится на другую.

Штрихи и отметки выполняются белилами, которые в дальнейшей проработке заплескиваются, притушевываются очень жидкими, прозрачными цельными плавями.

Таким образом в Мстере плавя употребляются широко и разнообразно. Плавя кладутся легко, иногда как бы заплескиваются на лежащую краску; отсюда термин: «работа в приплёску». Работа в приплёску дает самые нежные градации в колорите. Если мастеру во время работы не понравится какой-либо цвет, то он его изменяет по желанию, проходя по нему плавями, так, напр., по красной роскрыши накладывают плавя и приплёски голубые, зеленоватые, или, наоборот, по зеленому — желтые, красные, розовые и т. д.

Что же касается росписи фигур животных и человека, то они раскрашиваются просто, и здесь никогда не дается того богатого разнообразия красок, какое мы видим в разработке частей пейзажа и архитектуры.

Сначала производится раскраска фигуры в пределах ее контура и делаются разбавленными белилами пробелы, иначе, блики, на одежде, теле и лице, с целью моделировать форму.

Детально лица не прописывают, а намечают эскизно одним тоном, проходя кое-где едва заметными бликами.

Линия, как самостоятельный графический прием, отсутствует и служит лишь границей между смежными тонами. Черный фон лака, широко применяемый в Палехе, Мстерой избегается и понимается только как обыкновенный цвет, данный в просветах древесной ливы, между орнаментальным узором горок. Мстерские живописцы всегда закрывают черный лак цветными фонами: голубыми, бирюзовыми, красными, розово-желтыми и охристыми.

Окончательная проработка рисунка заключается в слабой протушевке, в усилении слишком слабых мест и согласовании отдельных пятен, в исправлении деталей и в прописке золотом контура деревьев и горок.

Обращаем внимание еще на то, что роспись разных элементов рисунка сохраняет традиционную последовательность: от пейзажа, земли, горок и растительности переходят к зданиям и в последнюю очередь к фигурам.

После окончания живописи наносится золотом орнамент вокруг рисунка или на стенках коробки.

Исполнение орнамента — очень кропотливая и медленная работа, требующая большого терпения и ловкости. Мастер во время этой работы держит кисть прямо и не спеша выводит линии узора, следя за тонкостью и правильностью орнаментального рисунка.

Золото для орнамента готовится особым способом. Берется часть гумми-арабика и часть воды, смешивается с золотом и растирается до тонкости хорошо тертой краски.

Нанесенный орнамент полируется телячьим или собачьим зубом, и только после полировки золото получает чистый металлический блеск. Неотполированное золото ничем не отличается от желтой краски и не создает требуемого декоративного эффекта.

После нанесения орнамента работа живописца оканчивается, и коробка с готовой живописью передается для дальнейшей обработки и отделки посредством лакирования и полирования.

Когда мастера живописцы перешли на работу по папье-маше, они встретили много затруднений.

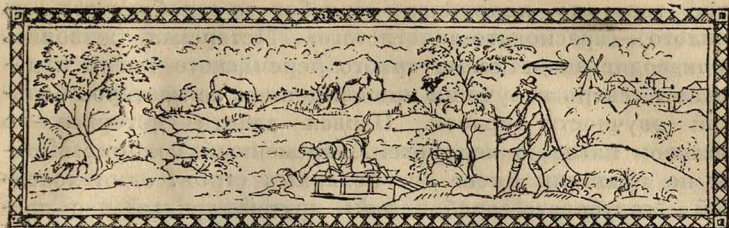
Их работы периода 1931 г. отличались сухостью и графичностью приемов, однообразием колорита, имевшего блеклые и глухие краски, не было декоративности в цвете. Тона часто грязнились, разбавлялись белилами, и цвет становился мутным и неопределенным, теряя в яркости и выразительности.

Краски клали густым пастозным слоем, вследствие чего образовывалась легкая рельефность поверхности, затруднявшая лакировку. Во всем этом сказывалась непре-

одоленность иконописных приемов. В иконе краски кла-
лись густым слоем, так как любили фактурное разнообра-
зие поверхности. Живопись, измененная потемневшей от
времени олифой, воспроизводилась иконописцами-стилиза-
торами; и эти блеклые, глухие цвета, лишенные декора-
тивности, они перенесли в папье-маше.

Перелом, сказавшийся в значительном отходе от ико-
нописи, произошел в середине 1932 г. Постепенно исчезала
графическая расчерченность фигур и пейзажа, пропадала
сухость, все ярче загоралась поверхность красками, со-
четания их приобрели некоторую динамичность, сменив
застылую неподвижность иконных композиций. Формы
стали мягче и живописнее. Мстера сумела в папье-маше
применить всю свою старую технику живописи, отходя от
иконописи в сторону большей свободы и решительности
в пользовании красками.





СТИЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МСТЕРЫ

Стиль Мстеры после революции формируется и развивается в напряженных исканиях небольшой группы мастеров — бывших иконописцев.

Главная задача Мстеры теперь — определить и создать собственное лицо в производстве, создать стиль вполне самостоятельный, качественно не менее высокий, чем стиль Палеха, но иной по характеру, по формам своего выражения. И Мстера уже много сделала, многого достигла в этих своих усилиях, опираясь на свою традицию, на огромный опыт своих прошлых поколений.

Есть различие по существу между стилем современных Палеха и Мстеры. Оно основано на различиях в традициях, на различных путях их самостоятельного развития.

Палех больше склонен к повествованию, к символике образа, к психологической выразительности действия в жесте. Он графичнее и пластичнее, любит выковывать форму в черной глубине лакового фона, зачеканивая и утяжеляя золотом. Большинство мастеров работает в раскрытой гамме, раскрашивая рисунок традиционно тремя-четырьмя парами цветов.

Мстера меньше любит рассказ, безразличнее к нему, но реалистичнее в поисках формы и композиции. Она живописнее Палеха, создавая крепкую культуру своеобразного колорита, разрабатывая композицию на цветных фонах, используя и черное в лаке как цвет. Мстера стремится работать не на цветовых контрастах, а на един-

стве тона: то холодного — голубовато-серебристого, то теплого — красновато-золотистого. Мстерская живопись производит впечатление яркого персидского ковра и достигает теперь в лучших произведениях ее мастеров большой звучности красок. Первая забота мстерцев — о цветовом пятне, о колорите. Современный колорит Мстеры по традиции имеет два полярных строя: один холодный — голубовато-серебристый; другой теплый — с преобладанием охристо-желтого и киноварного красного. Оба используются декоративно на вещах. Но первый стремится к передаче пространства, глубины. Второй плоскостен, орнаментален по преимуществу.

Самым ярким представителем первого течения является старший из мастеров артели, семидесятидвухлетний Н. П. Клыков. В прошлом он большой мастер по «стильному» письму, особенно «строгановскому». Работал в лучших предприятиях Мстеры и Москвы. Отличный реставратор и знаток старой школы. В начале революции принимал деятельное участие в работах московских реставрационных мастерских.

Стиль Н. П. Клыкова — самое своеобразное и крепкое, что развивает в своем искусстве современная Мстера. Он больше всего в преемственной зависимости от «строгановской» традиции, как понимала ее предреволюционная Мстера, и от того реалистического движения, которое широко охватило во второй половине XVII и в XVIII веке искусство Верхней Волги: Ярославля, Костромы, Ростова Великого. Влияние верхневолжских городов несомненно было сильно и в Мстере, связанной с ними мощными речными путями. И в «строгановских» письмах и позднее в искусстве верхней Волги уже очень ярко сказалось воздействие искусства Запада — больше всего голландского и немецкого.

Оно особенно сильно в пейзаже, в живых и вольных движениях фигур, в типе их одежд, в вольном и бурном течении их складок.

Все это нашло свое отражение в современных опытах Клыкова, в его лучших исканиях. Поэтому, даже его первые, несколько наивные и робкие мотивы поражают преж-

де всего непосредственностью и силой ощущения природы, а затем странной и на первый взгляд малопонятной близостью к ранним немцам и голландцам. Эта близость не внешняя, случайная. Она исходит из аналогии примитивного наивного реализма и из более сильного звучания элементов традиции.

Клыков начал с характерной для мстерской «строгановщины» голубовато-серебристой гаммы, напоминающей тон Брейгеля Бархатного. В этой гамме были разработаны первые клыковские мотивы мирного крестьянского труда, охоты, гулянья. Он одним из первых откликнулся на революционную действительность. Появились советские сюжеты: мотивы индустриализации сельского хозяйства, социалистической стройки, эпизоды из быта Красной армии. В основе новой клыковской тематики лежит здоровое реалистическое чутье.

В последующем развитии стиль Клыкова испытывает ряд существенных изменений. Колорит повышается в своем тоне, становится красочнее. Появляется многоцветность, бодрая, радостная. Но она не превращается в простую раскраску изображаемых предметов, не порождает графической пестроты. Она объединяется и примиряется целно-



Экспонаты
на юбилей-
ной
выставке
в артели

стью колорита, обычно холодного и сдержанного. Появляется богаче, чем раньше, расчлененное пространство, изобразительная глубина. Она передается и линейной перспективой, всегда условной, чуждой чрезмерного натурализма, и цветом,— характерной трехпланностью старых пейзажей. На первом плане обычно у Клыкова желто-коричневые, красноватые цвета, на втором преобладает спокойный зеленый, на заднем голубовато-бирюзовый. Все это на фоне разнообразной тональности неба в зависимости от времени дня, освещения.

Статичность композиции, скованность формы сменяются движением, правда, очень сдержанным и медлительным. Это сказывается и в новых мотивах. Художника увлекают то лирика догорающего вечера, то радостная свежесть раннего утра, то романтика грозы с зигзагами золотых молний из потемневших туч. Клыков любит простой пейзаж с густой растительностью, с холмами и пригорками, покрытыми лесами и перелесками, с тихими водами, синющими в изумрудных, желтовато-красных берегах. Форма у Клыкова всегда точна, тщательно и миниатюрно разработана, остро очерчены профили. Она пластична, материальна, как материально и чувственно все его восприятие природы. Однако мастер умеет подчинить свое реалистическое восприятие мира творческим декоративным задачам — украшению формы вещи. Декоративен клыковский цвет, условна и ритмична его перспектива, не разрушающая своей глубиной украшаемой плоскости. Декоративны его деревья с узорной, многоцветной листвой, подчиняющиеся своими формами и их движением форме вещи. Декоративны и неспешны движения его фигур в многодельном и сложном пейзаже. Клыков сумел дать и свой особый орнамент, пышно кружевной и сочный.

Так полагаются основы декоративного реализма в современном мастерском искусстве.

У Клыкова уже есть последователи. В характере его живописи удачно работают В. Ф. Г о л ы ш е в, И. И. Т ю л и н. Начинает сказываться влияние клыковского стиля и на молодежь. Оно важно тем, что открывает молодежи широкий путь к творчеству на основах нормального ре-

алистического восприятия, к борьбе с отвлеченностью других элементов иконописной традиции, с ее многовековым консерватизмом. Молодежь может обратить лучшее в клыковском стиле на борьбу с той созерцательностью, с тем пассаизмом, которые еще в значительной мере свойственны его искусству. Стиль Клыкова — то, чем современная Мстера больше всего и принципиальнее всего отличается от стиля современного Палеха.

Второе направление в искусстве современной Мстеры развивается в формах более плоскостного, более декоративного, но и более отвлеченного стиля. В этом течении вскрываются и оживают полузабытые многовековые влияния Востока, его орнаментальность, ковровость, — то, что через то же искусство Строгановых, но в иных его элементах, а также через искусство Москвы второй половины XVII века, жило столетиями и в Мстере.

Живопись этой группы ярче, цветистее, узорнее. Ее начало было иным. Преобладала блеклая темноватая гамма, восходившая к мстерской манере выполнения «новгородских» и «московских» писем. Позднее быстро усилились напряжение, яркость, разнообразие цвета. Живопись светлела от введения системы разбелных тонов. Ее коло-



Массовое гулянье в день юбилея

рит становится нежнее и звонче. Увлечение цветом отодвигало на задний план задачи изображения глубины, ослабляло пластическое восприятие формы. Живопись становилась все более ковровой. Декоративные задачи переходили нередко в чисто орнаментальные. Орнаментальность, создавая в главном повторы, ритмическое чередование цвета и форм, иногда разрушала композиционную стройность, ослабляла цельность и единство образа, затушевывала, а подчас и совсем поглощала смысл сюжета, лишала его простоты и ясности. Здесь зрели и до сих пор еще не изжиты опасности формализма, увлечение бессюжетным творчеством, искусством без глубины, силы и ясности замысла. Эти опасности особенно подстерегают Мстеру там, где она берется за решение художественных тем, связанных с современной действительностью. Обычно решаются Мстерой все эти темы вяло, неясно, без необходимой мощи и остроты. Стиль этого направления искусства Мстеры имеет больше традиционных элементов. Его формы отрешеннее от реальных переживаний, от окружающей действительности, чем в направлении, возглавляемом Клыковым.

Лучшие мастера этой группы в свое время прошли полосу увлечения стилем Новгорода XIV—XV веков. Это увлечение, опираясь на мстерскую традицию, дало мощный толчок всем положительным свойствам мстерского искусства данного направления.

Последние два года выдвинули в этой группе несколько мастеров с яркой индивидуальностью. Они ведут группу, развертывая в ее единстве многообразие исканий, влияя так же, как и Клыков, на взрослых членов артели, на школьную молодежь.

Руководящую роль в группе играют Брягин и Серебряков.

А. И. Брягин, как полагается крупному мстерскому мастеру, не только самостоятельный талантливый художник, но и совершенный реставратор старых икон и фресок. Его знания в этой области глубоки, его опыт огромен и несравнимо мастерство, переданное по семейной наследственной традиции.

Артельщики
на массовом
гуляньи
в день юби-
лея



Брягин получил довольно серьезную профессиональную подготовку не только в иконописной мастерской, но и в художественной школе. Это была школа эпохи «модерна» 900-х гг. с его стилизацией и отходом от реализма. Поэтому рисунок Брягина всегда свободен, уверен. Но он изыскан, утончен, переходит нередко в манерность. В погоне за выразительностью художник иногда ломает и вывертывает форму. Пропорции фигур удлинённые, хрупкие, похожи и на канон новгородского искусства, конца XV века, и на излюбленные формы искусства «модерн».

Брягин любит и отлично изображает неожиданные, смелые повороты, движения. Композицию он всегда строит сложно, вводя обычно несколько групп и центров рассказа. Очень разнообразен в колорите, предпочитает необычные для традиционной иконописи сочетания сильных и слабых цветов, быть может идущие от палитры того же искусства на иеходе XV века. Брягин вводит очень сложные переходы от одного цвета к другому. В общем для него очень характерна нежная, мерцающая гамма красок, то холодная, то теплая, с преобладанием или глубокого или красноватого и золотистого тона.

В стиле Брягина за последнее время происходит ряд изменений в сторону реализма. Это проявляется прежде

всего в сюжете и рисунке. Форма становится материальнее. Сильнее чувствуются планы глубины, стройнее излагается тема. Образ становится яснее и проще. Колорит отличается таким богатством, такой радостью и нежностью неуловимых переходов цвета, что в этом отношении Брягину нет равных среди мстерских мастеров.

Очень близко к брягинской манере работает В. Н. Овчинников, усваивая и развивая в своих работах лучшее, что открывает Брягин. За последнее время Овчинников дает много самостоятельного как в колорите, более сдержанном, более тональном, чем у Брягина, так и в общем построении. Оно очень пространственно, с широкой, ритмически построенной глубиной. Компановка форм торжественная и спокойная.

Рядом с Брягиным по артистичности, творческим возможностям и стилистическому сходству следует поставить И. А. Серебрякова. Он не мстеряк по происхождению и может быть поэтому вырабатывает более свободную от мстерской традиции манеру. Сначала иконописец одной из палехских мастерских, он в Москве выдержал экзамен в Строгановское училище и был там некоторое время учеником. Потом вновь вернулся к иконописи.

Серебряков также отлично владеет рисунком, но его прием точнее, классичнее. Прекрасно чувствует цвет, обладает большим даром декоративной композиции, всегда оригинальной и очень крепкой. Он впервые начал пользоваться черным фоном папье-маше, как цветом, зажимая черные пятна внутри композиции и уравновешивая их многокрасочностью своего колорита.

В стиле Серебрякова, как и Брягина, чувствуются еще неизжитые отзвуки «модерна», но в нем меньше изысканности. Стиль Серебрякова проще и яснее в общем декоративном впечатлении. Хотелось бы, чтобы художник в своем будущем развитии ближе подошел к коренной мстерской традиции. В нем достаточно творческих сил для ее плодотворной и оригинальной переработки.

Мастерство рисунка и композиции, большая культурность Серебрякова выдвинули его в качестве художественного руководителя по подготовке смены. В этих новых

функциях он осмотрителен и широк, строя систему обучения на развитии самостоятельных композиционных способностей учеников, на внимательном изучении ими натуры в рисунке и цвете, наконец, на копировании образцов лучших мастеров всех направлений. Копирование понимается как основа усвоения традиционного мастерства и отбора собственного направления в искусстве.

Клыковский стиль, с одной стороны, и брягинско-серебряковский — с другой, это те живые противоречия, в границах и взаимной борьбе которых развивается, приобретает все большую определенность и своеобразие современное искусство Мастеры.

Клыков сильнее строит своих образов, реалистичнее в их выражении. Брягин и Серебряков манернее. Они больше стилизаторы, мастера идеальных, отвлеченных форм и их самодовлеющей игры. Клыков проще, простодушнее, примитивнее. Брягин и Серебряков сложнее, свободнее, гибче, но с слишком большим, а иногда и отрицательным грузом сторонних, чуждых Мастеру влияний. Клыков сдержаннее в цвете, скупее в его оттенках, скульптурнее в понимании формы, как бы вбирающей в себя красочность. Брягин и Серебряков любят чистый свободный цвет, щедро расплескивая его по поверхности вещи, превращая его в яркую многокрасочность пышного оперения райской птицы.

Между этими полюсами распределяются силы и вкусы других мастеров с их индивидуальными способностями.

Ближе к плоскостному стилю Брягина и Серебрякова, к характеру их формы А. Ф. Котягина.

Его особенность — любовь к очень сильному, раскрытому цвету, к ярким контрастам. Он предпочитает определенность локальных красок, четкое окрашивание предметов в основные и дополнительные цвета поиском колорита и дробных переходов из одного тона в другой. Поэтому живопись Котягина еще более плоскостна и графична. Он более, чем кто-либо другой из мастеров, подчеркивает контуром, нередко золотым, формы предметов, раскидистые кроны небывалых деревьев и трав, похожих на орнамент. Его сюжет проще и определеннее, чем у Брягина.

Художник избегает как тематической сложности, так и бездумности, бессюжетности, чисто декоративных мотивов. Склонен иногда к символике образа, если он дает право на такое толкование. Так, например, выразил Котягин тему «Октябрьской революции» в своей работе для выставки 15-летия Красной армии. Подобным приемом раскрытия образа пользуются нередко не только художники Мстеры, но и Палеха. Оно отражает определенное состояние их творческого сознания, обусловленное пережитками крестьянской психики и традиционными свойствами их образного мышления. В иконописном стиле символика образа была типичным, ходовым методом творческого решения, в особенности тем поучительных.

Подобно Котягину решает символически свою тему Г. Т. Дмитриев для той же выставки: «Красная армия на защите СССР». Но стиль Дмитриева значительно отличается от стиля Котягина.

Г. Т. Дмитриев, И. Н. Морозов, А. М. Меркурьев и несколько еще не вполне определившихся мастеров нашли в своих работах возможности продолжения того «бесстильного письма», в особенностях которого Мстера до революции, сама того не подозревая, выковывала свою творческую самостоятельность.

Дмитриев до революции был хорошим мастером в одном из самых гибких к стилистическим требованиям предприятий — Мумриковском. Мне известна превосходная икона этого мастера, выполненная до войны: «Алексей, человек божий, в пустыне». «Пустыня» — виртуозный, утонченный, полуфантастический пейзаж, проникнутый глубоким и лирическим чувством природы. Дмитриев позднее несколько очерствел, стал жестче, может быть остановился в своем развитии. Работа в артели дала ему мощный толчок. Мастер выполняет ныне одну за другой все более удачные композиции, в которых цельно и убедительно сочетаются кльковская пластичность, его чувство реальности с брягинской декоративностью.

Морозов работает в близкой Дмитриеву манере, но мягче по формам и колориту. Он свободнее и богаче распоряжается цветом.

Особое положение занимает живопись Е. В. Юрина. Она вырабатывается из манеры той расхожей мстерской иконы, которая нередко поражала, как мы отметили это и в исторической части, своеобразной силой, простотой и «ладностью» стиля, его примитивной декоративностью, как росписи нижегородских донец или северных лубянок.

Юрин еще дальше от изыска брягинских или серебряковских приемов, чем другие мастера. Простота, несложность сюжетных мотивов, скупость цвета и его непосредственность сближают Юрина с истоками наиболее примитивного и свежего в крестьянском искусстве.

В течение минувшего лета 1933 г., при непосредственном участии авторов настоящей книги, Мстера совершила большой, новый сдвиг. Инструктирование проводилось по плану, выработанному Институтом художественной кустарной промышленности. Им же была организована и вся исследовательская работа над искусством Мстеры и его традицией. Нужно было поставить художников Мстеры перед новыми творческими задачами, выводящими их из круга традиционных мотивов. Мотивы фигурной композиции, пейзаж не были чужды иконописной традиции, и в их рамках трудно было ее преодолеть.

В иконописи никогда не было натюр-морта, как самостоятельной задачи. Решение натюр-морта как художественной задачи, реалистической, а не орнаментальной, вызвало бы Мстеру на путь нового мировосприятия. Но решать задачу нужно было, не выходя из закономерности и техники традиции, не ломая ее насильственно. Палеху решение задачи не удалось. Мстера ее выполнила очень убедительно и своеобразно. Первым вышел на новый путь Клыков. За ним другие мастера. Этот опыт уже помог Мстере по-новому решать в последних работах и пейзаж и фигурную композицию. Мстера уже по-новому подходит к пониманию сюжета.

Обзор современного искусства мстерских зрелых мастеров нами закончен. Все эти люди в возрасте за сорок лет, вполне сложившиеся до революции, прошедшие тяжелые стадии обучения и изнурительной работы в хо-

зайских предприятиях, с превосходным мастерством, но очень сковывающим грузом великой традиции за плечами. Ее нужно преодолеть, иначе она своей мощной инерцией не допускает свободного движения вперед. Это преодоление должно развиваться по двум основным направлениям: борьбы с засилием отвлеченных форм феодально-аристократического стиля и усвоения тех элементов, которые стали проявляться уже в конце XVI века и особенно в XVII столетии, как первые признаки зарождающегося реалистического мировосприятия. Процесс усвоения, переработки этих элементов органичен и очень показателен. Он создавал и новое содержание и новые формы, отличные от феодальной культуры. Такая перестройка сознания для старшего поколения современных мастеров Мстеры возможна вполне, но очень трудна. Она требует величайшего напряжения их сил и большой осмотрительности в исканиях, в их отношении к наследству. Невольно внимание обращается к молодому поколению и ищет в нем залогом правильных решений искусства Мстеры в будущем.

И здесь, приглядываясь к молодежи, мы заметим полярные явления.

На одном полюсе — очень способный, очень старательный, круглолицый Федя Шило в восемнадцать лет. Он мальчиком начал работу в артели с росписи «мстерских ковров» на ширпотреб и быстро был переведен на экспортную работу, как только она была организована артелью. Он очень гибок, очень понятлив и старателен. Ему прекрасно удаются копии с самых сложных и утонченных композиций лучших мастеров. Может быть, даже слишком удаются, без различия манер и стилей. Шилов еще не устоялся, еще не нашел себя. Но он — тип того спокойного и уютного продолжателя начатого дела, который так часто встречался раньше — тип прекрасного иконописца, виртуоза старого времени. Необходимо молодежи этого типа больше исканий, больше непосредственности и внимания к тому, что им в конечном счете больше всего приемлемо, что вызывает непосредственное творческое волнение.

Андрей Кисляков на десять лет старше Феди Шилова, но кажется значительно моложе своего возраста. На его голове упрямая шапка волос дыбом. Он решителен и порывист. Всегда чем-нибудь увлечен и что-нибудь резко отрицает. Учился в мастерском художественном техникуме Ф. А. Модорова в начале революции, потом в Вхутемасе. культурно и художественно очень развит для мастерского уровня. Умеет быстро схватывать суть, подметить основное положительное и отрицательное в работах мастеров.

Он весь в внутреннем смятении, в поисках нужного стиля, точной манеры для выражения его образов. Очень требователен к себе, переделывает по несколько раз выполняемую композицию на вещи. Ему тесно и душно в статичности застывших, традиционных форм. Однако он ценит сознательно и глубоко их веками выработанное совершенство. Временами он «по-озорному» рвет цепи стабилизированных приемов, используя такое же озорное, что он знает в современном искусстве. Конечно, это «озорное» неизбежно приводит его к экспрессионизму, к той нездоровой, вывернутой, мрачноватой романтике образа и колорита, которые так характерны для современного искусства Запада и которые совсем не по дороге ни Мастеру, ни всему советскому искусству в целом.

Иногда Кисляков механически соединяет с этими чуждыми формами стилизацию «под Мастеру» — горки, орнаментальные деревья, травы, истонченные и жеманные фигуры. Это — тоже не выход и ему не к лицу.

За последнее время Кисляков начинает что-то отыскивать для себя. Примером служит одна из его недавних работ: пейзаж с водопадом. Широкая, сильная и необычная композиция. Суровая гармоничность живописного тона. Схвачен и остро выражен синтетический образ природы. Здесь больше близости и к мастерской традиции в очень удачном и убедительном сочетании ее «новгородской» и «строгановской» манер. Кислякову нужно много искать, много работать. Но в общем он ищет правильного направления.

Сохраняя великую традицию мастерства, молодежи нужно уйти от скотанности, архаичности образа и форм;

нужно поддержать и развить всякое усиление движения, напряжения, выразительности. Нужно бороться с отвлеченностью, с танцующим легкомыслием, безумностью стилизованного образа, утонченной упадочностью формы, не нарушая декоративности и композиционной слаженности замысла.

Нельзя ныне, в современных советских условиях гигантской перестройки человеческой экономики, человеческого общества и его культуры говорить на прекрасном, но уже архаическом языке, древними, уже ушедшими в историческое прошлое оборотами речи. Современность требует своего языка.

Нужно идти к реальной жизни, к природе, к ее реальному переживанию и соответствующей ему силе творческого выражения.

Конечно, старшее поколение мастеров не в состоянии только собственным усилием произвести этот крупный и трудный сдвиг, который сблизит искусство Мастера с основными современными стремлениями советского искусства. Художники Мастера, отлично вооруженные приемами традиционного мастерства, должны создать свой новый стиль совместно с новым поколением, тщательно подготовив его и воспитав¹⁰.

В искусстве молодежи Мастера может быть найдено подлинное и глубоко оправданное примирение современных живых борющихся противоречий мастерского художественного стиля. Только здесь Мастер может оказаться на верном пути. Только здесь ее новое искусство, преодолев инерцию прошлого и взяв из него все самое лучшее, может создать новые ценности.



ПРИМЕЧАНИЯ К ТЕКСТУ

¹ (к стр. 9). Слобода Мстера находится в Ивановской промышленной области в 12 км от железной дороги, идущей на г. Горький, и в 25 км от Вязников.

Сравнительно недалеко от Мстеры расположены другие бывшие иконописные центры: Палех в 50 км и Холуй в 25 км, последний был вотчиной Троице-Сергиевской лавры в XVII веке. Сейчас в Палехе работает артель «Древняя живопись». Она изготавливает коробки из папье-маше, украшая их миниатюрной живописью. В Палехе занято в этом производстве около 200 человек. В Холуе в настоящее время бывшие иконописцы расписывают грубой масляной живописью дешевые ковры из холста. В 1933 г. несколько холуйских мастеров попробовали применить свои традиционные художественные навыки на папье-маше. Сделанные ими опыты таких росписей были удачны и показали большое мастерство и оригинальную стилистическую манеру. В их живописи очень много реалистических черт.

² (к стр. 13). Офеня с одной повозки продавал за зиму до 1.700 икон расхожих. Таким образом 300 повозок продавали до полу-миллиона икон (обычно офени развезжали по двое в одной повозке).

³ (к стр. 38). Возникновение Мстерского промысла, первые годы его существования тесно связаны с деятельностью Ф. Ю. Жоховского, оказывавшего артели постоянную помощь. Так, напр., им в 1923 г. был передан артели заказ сельскохозяйственной выставки.

Здесь следует отметить и ту большую, положительную роль, которую сыграли в деле налаживания и укрепления нового производства художественных лаков в Мстере, председатель Культобъединения (КПО) ВСПК М. А. Червонный и руководитель экспортного сектора КПО Н. П. Мизинов⁴.

⁵ (к стр. 41). Оборудование заготовительного отделения состоит из двух строгальных верстаков, двух токарных и одного шарнирного станков, деревянных зажимов, одного прессы для картонных листов, особого прессы для листов, накрученных на деревянную болванку, и из семи железных шкафов, в которых производится сушка лакированных коробок. Каждый сушильный шкаф способен принять около 100 коробок среднего размера. За образец взято устройство шкафов Федоскинской артели. В ближайшее время артель собирается поставить еще два больших токарных станка для точки круглых вещей из папье-маше, дерева и гагата, приобрести пилы для разрезания картона и механизировать шлифовку и полировку изделий.

Дальше приводим список членов Мстерской артели, работающих по цехам:

НАБИВКА

1. Скворцов И. Г.

ОПИЛОВКА

2. Смирнов А. Д.

3. Одинцов В. Л.

4. Кибирев А. Л.

5. Саламатов Ф. И.

6. Саламатов Л. Ф.

7. Смирнов В. (ученик)

8. Подковырин Д. С.

ЗАГОТОВКА

9. Юрин В. В.

10. Киринов Ф. Ф.

11. Скворцов В. А.

12. Евдокимов Е. П.

13. Евдокимов Ф. А.

14. Евдокимов П. А.

ЛАКИРОВКА

15. Антоњеvский Ф. М.

16. Богданов П. В.

17. Култышов П. Е.

ЖИВОПИСЬ

18. Брягин А. И.

19. Юрин Е. В.

20. Захаров П. И.

21. Морозов И. Н.

22. Кротов В. М.

23. Шилов Ф. Г.

24. Котягин А. Ф.

25. Овчинников В. Н.

26. Дмитриев Г. Т.

27. Клыков Н. П.

28. Меркурьев А. М.

29. Сеньков А. С.

30. Наугольнов Ф. В.

31. Чиринов Н. А.

32. Тюлин И. И.

33. Кисляков А. М.

34. Сосин Я. В.

35. Голышев В. Ф.

36. Шадуринов Д. Е.

37. Гурьянов Н. Т.

38. Култышов Н. М.

39. Бобров М. И.

40. Совин В. И.

ПОЛИРОВКА

41. Серебряков И. А.

42. Морозов П. А.

43. Клыков И. Н.

44. Малеев С. Я.

45. Смирнов О. В.

⁶ (к стр. 42). Артель в своей работе не одинока. В самой Мстере и ее районе сосредоточено большое число промыслов, обнимающих самые разнообразные отрасли.

Всего более в Мстере развит гладошвейный промысел — Татарово-Мстерский промколхоз имени Крупской, организованный в механизированную с электроустройством фабрику, он объединяет больше половины строчешвейного дела Мстерского района. Промколхоз охватывает 1482 кустарок. На фабрике проведено разделение труда по бригадам в 13—18 человек с системой конвейерной работы и хронометражем. Производство распадается на отдельные цеха: раскройный, гладьешвейный, пошивочный и спирально-гладьевой. Вырабатывают разные скатерти, белье на экспорт и внутренний рынок. Рисунки делаются частично кустарками, частично по

образам, поступающим из торгующих организаций и от художников самого промколхоза.

Следующая организация гладь-швейного дела — это артель инвалидов Всекоопинсоюза в 120 человек. Выполняют гладь-строчевую работу на предметах женского туалета (платье, белье и т. п.). Работа происходит в общественных мастерских и на дому.

Далее видное место занимает металлообрабатывающий промысел. Завод «Прокатчиков» с 90 рабочими вырабатывает листовую зеленую, красную медь и латунь для прокладки автомобильных машин и занимается различными монтировочными работами.

Художественной обработки металла, к сожалению, больше не существует, хотя умелая постановка дела смогла бы многое сделать в этом направлении. Несколько квалифицированных кустарей — специалистов по художественной обработке металла — работает на заводе утилитарные изделия. Среди них имеются два мастера, хорошо знающие финифтяное дело, трое — чеканку, пять мастеров — штамповку, гравировку и чеканку по фольге. Кроме того, много старых кустарей чеканщиков находится вне сферы применения своего труда. Мастерская артель «Пролетарское искусство» в 1933 г. сделала попытку использовать чеканщиков, но неудачно.

Так пропадает даром большое умение и художественная культура металического дела.

Необходимо, чтобы этому старому производству была оказана помощь и было бы начато его возрождение на новых началах.

⁷ (к стр. 42). Общая стоимость рисунка берется с размера коробки по числу сантиметров. Цена за один сантиметр живописи колеблется в зависимости от сорта — 1 руб. 25 коп. до 3 руб. 50 коп.

Калькуляционная цена на коробку из папье-маше с живописью складывается из следующих элементов: 1) стоимости материала, 2) зарплаты мастеру, 3) из начислений на зарплату, отпусков, страхования, административных, управленческих и цеховых расходов. Себестоимость одного сантиметра в среднем выражается в 4 руб. 49 коп., 4) на стоимость накладываются начисления вышестоящим звеньям, прибыль, культфонд, кооперативное строительство. Отпускная цена сантиметра в среднем выражается в 5 руб. 36 коп.

Артель принимает все меры для снижения себестоимости продукции.

Средняя заработная плата по специальностям следующая: 1) живописец — 137 р., 2) опиловщик — 168 р., 3) заготовщик — 81 р., 4) лакировщик — 112 р. и 5) полировщик — 120 р.

⁸ (к стр. 44). Обычно лаковыми изделиями называются разные предметы, сделанные из картона или бумажной массы, прогрунтованные, расписанные живописью и покрытые лаком. Лаки представляют собой особые растворы смол, образующие после высыхания тонкую и прочную пленку. Родиной лакового производства считают Японию и Китай — страны Дальнего Востока, достигшие высокого совершенства в обработке и отделке этих изделий. Они изготавливаются из бумажной массы, которая в сыром виде подвергается формовке,

а потом, после сушки, грунтуется и кроется прочным и прозрачным лаком.

Самый процесс обработки продолжителен и нередко длится несколько месяцев. Иногда вместо бумажной массы для основы применяется дерево, также потом грунтуемое и покрываемое лаком.

Другой значительный центр лакового дела находился в Персии, лаки которой были по технике своеобразной разновидностью восточных, сильно уступаая им в изяществе отделки и в прочности. Изготавливались они из бумажных листов, склеенных между собою, причем никогда не подвергались прессованию из-за своей хрупкости. Полировка их была слабой.

Лаковые изделия, имевшие практическое применение, часто соединялись с богатой живописью и инкрустировались металлом или перламутром, реже костью. Инкрустация практиковалась только в Японии и Китае, персидские же лаки, вследствие своей хрупкости, не могли ее выдержать.

Повидимому, японские и персидские лаки, а также персидское папье-маше становятся известными в Европе с XVI века, применяясь вначале только для декоративных целей (делали статуи, украшения и т. д.). Окончательно они входят в моду под видом коробок и табакерок, украшенных миниатюрами, в XVIII веке в Англии, Франции и Германии, получая там широкое распространение.

Живопись, украшавшая эти лаки, обычно следовала за господствовавшими современными художественными течениями, но одновременно выработала оригинальные приемы, заключавшиеся в декоративном понимании рисунка. Европейские лаковые изделия, в противоположность восточным, изготавливались из склеенных и спрессованных листов картона, подвергавшихся горячей сушке и приобретающих прочность дерева, и обрабатывались столярным способом.

Лучшими поставщиками лакированного папье-маше были следующие фирмы: во Франции фирма братьев Martin, в Германии — в городе Брауншвейге фабрика Иоганна Штабвассера, основанная в 1740 г. и просуществовавшая до 1856 г. Ее изделия пользовались большой известностью и охотно раскупались; огромное количество брауншвейгских табакерок ввозилось в XVIII веке в Россию. Изящные миниатюры, воспринявшие наследие классицизма и рококо, служили драгоценным украшением изделий. Этому брауншвейгскому производству пришлось сыграть крупную роль в деле организации у нас лаков. В 1795 г. русский купец П. И. Коробов, посетивший Брауншвейг, вывез оттуда несколько мастеров, знавших секреты выделки папье-маше. Он основал в своем имении Данилово около Москвы первую мастерскую лаков. Там изготавливались так называемые «коробовские» круглые табакерки, напоминавшие по своим формам брауншвейгские, и делались козырьки из папье-маше для русской армии. Техника производства была пересажена немецкая всеми характерными для нее чертами. У Коробова работали сначала одни немецкие мастера. В 1825 г. фабрика перешла от Коробова к его зятю П. В. Лукутину, который перенес ее в село Демидово, неподалеку от Данилова.

Настоящего своего развития промысел достигает в 30—40-х годах — количество его работников увеличивается до 100 человек, имеется специальная рисовальная школа с 20 учениками.

Благодаря запрещению на ввоз заграничных лаков, изданному в начале 30-х годов XIX века, Лукутин получил монополию на внутреннем рынке.

Качество самого полуфабриката было очень высокое, формы изящные и простые. Табакерки и шкатулки расписывались масляными красками, применялась часто металлическая подкладка, усиливавшая яркость цвета.

Писали на перламутре, обрабатывали поверхность металлом.

У Лукутина уже работали только русские мастера. Они копировали образцы западной и русской живописи, а также создавали самостоятельные композиции. Большое влияние на промысел оказали Венецианов и его школа.

Лукутинская живопись выработала собственный стиль, отличающийся реализмом и декоративным пониманием цвета. Лукутинские мастера разделялись на две категории. Самые лучшие копировали и перефразировали западные и русские оригиналы, очень недалеко отходя от них. В их живописи было сильно пластическое начало. Вторая группа, менее квалифицированных мастеров, была более склонна к упрощению формы и цвета и декоративному разрешению композиции. Здесь чувствовалась близость к крестьянскому примитиву. Рисунок был прост и выразителен, симметрично построен, краски яркие и контрастные. В этой среде и сложились оригинальные художественные приемы и типичные темы «троек», «чаепитий» и «крестьянских плясок», создавшие славу лукутинского дела. Копии с картин западных и русских мастеров, исполнявшиеся первой группой, отвечали запросам высших классов. Работы второй группы, наоборот, раскупались средним и мелким купечеством, городским мещанством.

Во второй половине XIX века производство, развиваясь экономически, стало вырождаться художественно: живопись потеряла декоративность цвета, стало усиливаться простое копирование образов, чуждых художественной технике промысла. В 1900 г. лукутинское дело совсем прекратилось.

Кроме Лукутина в первой половине XIX века был еще ряд других производств, работавших с ним параллельно.

В 20-х годах XIX в. в селе Жестово около Москвы возникло вишняковское дело, отличавшееся от лукутинского дела дешевым характером изделий и примитивностью живописи.

Еще были другие небольшие мастерские папье-маше, но самостоятельного стиля они не создали, будучи продолжателями западной художественной традиции. Их деятельность, падает на первую половину XIX века. Самые известные из них: в Москве мастерская Аустена, в Петербурге — Мартина Бооля и Волденштейдера. Есть данные о существовании в то время лаков в Сибири и на Урале — Нижнем Тагиле. Сибирские лаки по своей живописи близки к стилю крестьян-

янского лубка. В 70-х годах, в связи с расцветом у нас промышленного капитализма сильно расширилось производство лакового дела.

В Троицкой и Марфинской волостях Моск. губ., поблизости с лукутинским делом, возникли самостоятельные крестьянские лаковые предприятия. Работали лаки в 10 селениях. Из них наиболее известно было предприятие Бурбышева и Тупилина (в нач. XX в.), их лаки отличались дешевой, грубостью отделки. В живописи было еще больше черт крестьянского искусства. Форма была уже совершенно плоскостной, краски очень просты и ярки.

Вскоре после ликвидации лукутинского дела в 1910 г. бывшие мастера Лукутина организовали в селе Федоскино артель живописцев по папье-маше. Первоначально артель состояла из 10 человек. Федоскино, усвоив технику лукутинского производства, перешло всецело на путь копирования, творческая деятельность исчезла у мастеров.

В своей живописи они лишь сохранили ряд ценных старых художественных приемов и некоторые лукутинские традиционные мотивы.

Все мастера сейчас могут быть разбиты на три группы. Первая группа занимается копированием сложных оригиналов и пробует создавать самостоятельные композиции. Чисто лукутинские мотивы встречаются у них редко, но стилистические приемы лукутинской живописи выражены очень сильно.

Вторая группа, обладающая меньшим мастерством, выполняет менее сложные рисунки; в ней всего глубже пустили корни отрицательные тенденции, разрушающие стиль промысла.

Что же касается последней, самой слабой в техническом смысле группы мастеров, то она пишет почти исключительно традиционные мотивы. Ее живопись характеризуется наивным реализмом, простотой и яркостью колорита, построенного на нескольких основных раскрытых цветах. Сюжет всегда несложен, в нем очень мало действия. Как указывалось выше, техника обработки полуфабриката, его отделка и полировка стоят в Федоскине на прежнем высоком уровне. Сейчас в промысле работает 20 живописцев и 10 заготовщиков, есть школа с 60 учениками. Лучшие мастера артели в настоящее время: И. С. Семенов, А. А. Кругликов, Рановский, Лавров, П. Н. Борисов, Платонов, Бородкин и Петров.

Такова краткая история наших лаковых промыслов, технику которых через Федоскинскую артель заимствовали сперва Палех, а затем и Мстера, приспособив ее к своей живописи и внеся некоторые изменения в характер обработки.

⁹ (к стр. 72). Серьезное внимание уделила артель делу подготовки кадров. Ею организована производственная школа, функционирующая с сентября 1932 г. Сейчас в ней работает живописное отделение, подготовляющее мастеров живописцев, в недалеком будущем открывается отделение технологии папье-маше.

Срок обучения в школе для живописцев три, а для заготовщиков — два года. Всего обучается в школе 35 учеников, детей мест-

ных кустарей и рабочих. Для преподавания общеобразовательных предметов артель пригласила педагогов из Мастерского учкомбината. Производственное обучение осуществляется силами работников артели.

Рисунков и композицию ведет заведующий школой В. С. Кондратьев, строгановец по образованию.

Живопись из папье-маше преподает мастер И. А. Серебряков, один из наиболее талантливых художников промысла.

Преподавание ведется групповым способом. Ученики разделены на две самостоятельные группы: основную и параллельную. В первой учатся сильные ребята, во второй — наиболее слабые и отстающие.

На третий год обучения будет проводиться подсаживание учеников к мастерам. Цель подсаживания заключается в том, что живописец руководит учениками, передавая им в сравнительно короткий срок (около года) свои знания и свой художественный опыт. Подсаживание широко практикуется в Палехе, где оно дало уже хорошие результаты.

Школа не имеет до сих пор специально выработанной программы.

Профиль работника-производственника заимствован целиком у палехской школы. Несмотря на близость обоих промыслов, работающих на однородных материалах, в искусстве их много различий. Поэтому однотипность профилей не может считаться желательной.

Производственное обучение школы идет следующим образом: первые полгода преподается рисунок с натуры, сначала копирование простых, а потом и более сложных геометрических форм и отдельных предметов. Здесь дается построение вещи на плоскости, изображение контурной формы, вводится свето-тень, ракурсы и перспектива.

Параллельно с рисунком с натуры преподается рисунок иконописный, посредством копирования несложного орнамента, частей архитектуры, пейзажа и целых композиций, сперва самых простых, потом все более сложных. В том и другом случае рисуют одним карандашом. В конце года начинают пробовать писать кистью.

Во втором полугодии при копировании с натуры вводится цвет, сначала один простой тон, затем основные цвета в несложных комбинациях. При этом приучают ученика цветом передавать форму предмета и пространство.

Одновременно с рисованием с натуры вводится свободная композиция (по воображению). Здесь разрешаются задания по оформлению ученической стенгазеты. Многие из выполненных самостоятельно рисунков очень выразительны и интересны как тематически, так и в декоративно-орнаментальном отношении.

В иконописном преподавании (во втором полугодии) ученики получают все усложняющиеся композиции с эскизов и готовых артельных работ. Результаты получаются неплохие! Некоторые ребята уже обладают довольно уверенным и тонким рисунком и хорошо чувствуют колорит.

Основным недостатком в производственном обучении является отсутствие органической и крепкой связи между преподаванием ри-

сунка с натуры и преподаванием иконописной формы и иконописных приемов.

Оба эти вида совершенно разорваны: ученик после копирования с натуры сразу же переходит к копированию противоположных по характеру основных иконных приемов.

Преподавание должно быть построено так, чтобы ученик мог заимствовать у художественной традиции промысла только ее положительные стороны — большую культуру цвета, миниатюрные навыки письма, положивши в основу изучение реальной действительности. В противном случае может угрожать усилению стилизации. Органическое соединение реалистического начала с декоративным (традиционным опытом) приведет к образованию нового вида реалистической миниатюры.

Задача освоения старого традиционного опыта путем извлечения из него всего ценного заключает в себе большие трудности, которые должны быть преодолены.

Необходимо, чтобы ученик при сочинении самостоятельных композиций обратился к темам советской современности, а не работал бы в области отвлеченных тем.

Огромная роль в этом отводится как методам обучения, так и самому педагогу, его уменью показать ученикам актуальные стороны социалистического строительства, новой жизни, содействовать изображению их в искусстве.

Копирование иконописных форм следует давать в минимальном объеме, перенося внимание на усиление колористических, декоративных задач традиционного характера и усиление реалистического восприятия.

Другим крупным недостатком в преподавании является малое внимание к развитию композиционных способностей (рисование самостоятельное и распределение изображаемого на данной плоскости) и колористического чувства, а также недостаточное использование кисти, как основного инструмента в живописи и рисунке.

Руководству артели надо принять все меры для устранения недочетов в работе школы. Создание стилистически новой миниатюры, идущей от реалистического восприятия и сочетающей художественный опыт прошлого, может быть осуществлено лишь при условии хорошо и правильно поставленного преподавания.

Методы обучения, основанные на марксистском научном знании, и непосредственная увязка с жизнью (с колхозом, с фабрикой) — вот те главные предпосылки для того, чтобы мастерское искусство не превратилось в пустую и ненужную стилизацию, приятную лишь немногим эстетам, а на самом деле нашло бы новые творческие пути органического развития, стало бы искусством для масс.

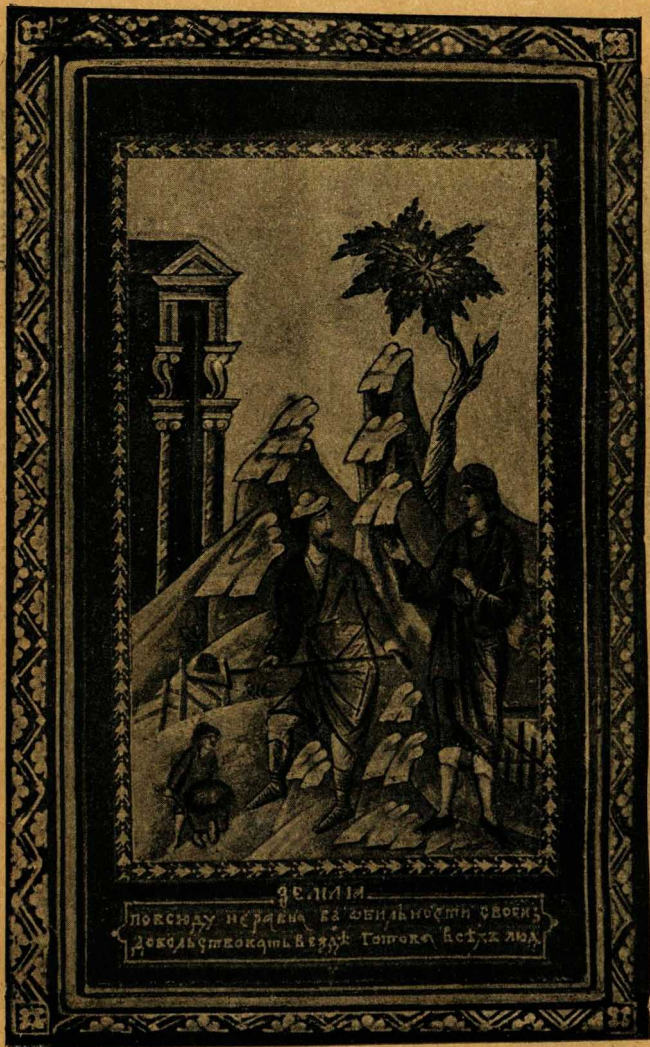
В перестройке деятельности школе обязаны оказать всемерную помощь руководящие и заинтересованные мастерским промыслом организации Москвы и Иваново-Вознесенской промышленной области.

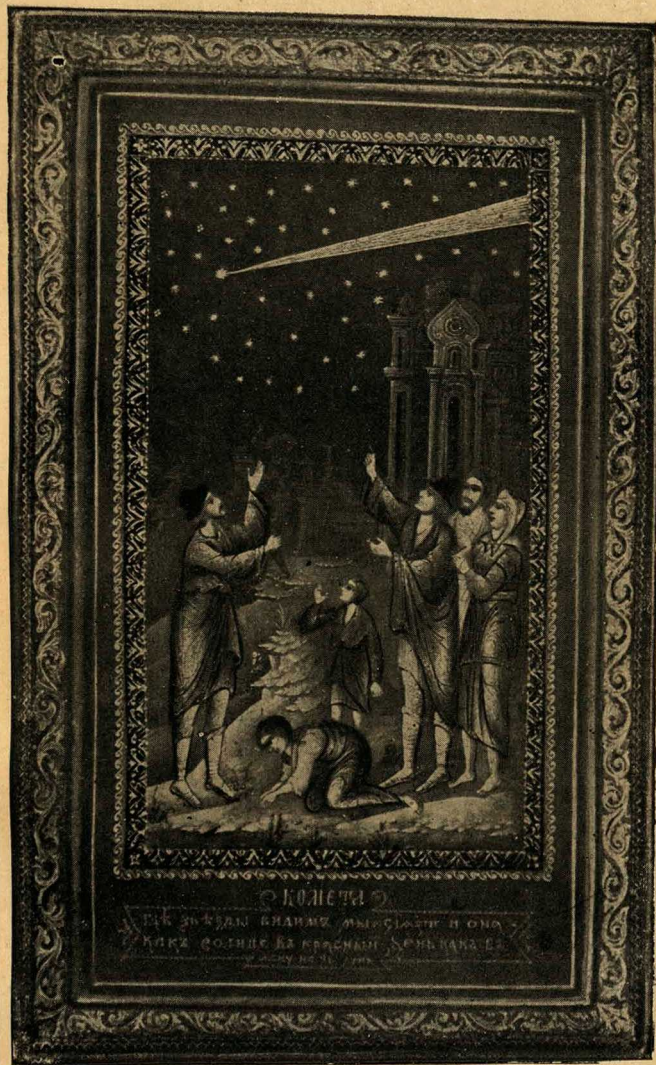
МСТЕРСКИЕ ЛАКИ

РЕПРОДУКЦИИ

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

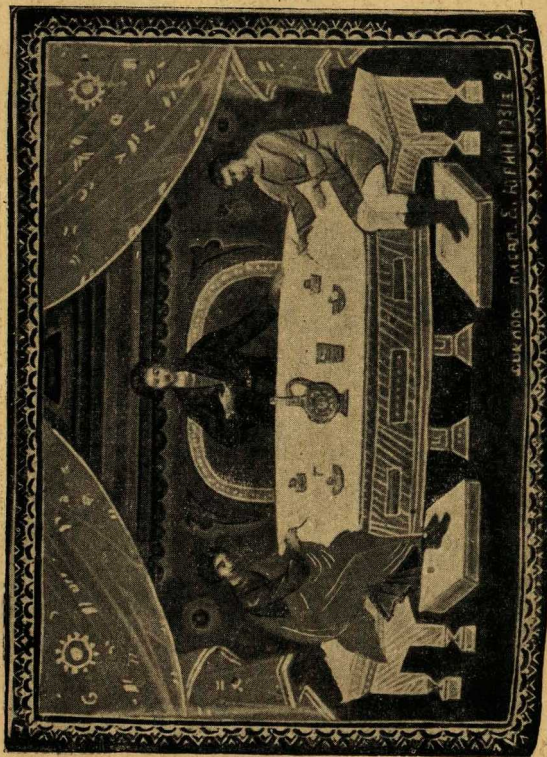
- Рис. 1. Клыков. „Близко города Славянска“. Первые опыты на папье-маше. 1928.
- Рис. 2. Клыков. Пейзаж с фигурами. Первые опыты на папье-маше. 1928.
- Рис. 3. Клыков. Комета. Первые опыты на папье-маше. 1928.
- Рис. 4. Юрин. Заседание. Первые опыты на папье-маше. 1931.
- Рис. 5. Клыков. Рыбак. 1933.
- Рис. 6. Клыков. Охотники. 1933.
- Рис. 7. Клыков. Пейзаж. 1933.
- Рис. 8. Клыков. Роза. 1933.
- Рис. 9. Брягин. Битва. 1932.
- Рис. 10. Серебряков. Пейзаж. 1932.
- Рис. 11. Брягин. Охота на оленя. 1933.
- Рис. 12. Брягин. Дом отдыха. 1933.
- Рис. 13. Брягин. Цветы. 1933.
- Рис. 14. Дмитриев. Охота за оленем. Копия с Брягина. 1933.
- Рис. 15. Морозов. Социалистическое строительство. 1933.
- Рис. 16. Морозов. Рыбаки. 1933.
- Рис. 17. Овчинников. Пейзаж. 1933.
- Рис. 18. Овчинников. Бурлаки. 1933.
- Рис. 19. Юрин. Всадники. 1933.
- Рис. 20. Котягин. Хлебозаготовки. 1933.
- Рис. 21. Котягин. Нападение медведей. 1933.





КОМЕТА

ТАК ЗВѢЗДЫ ВНАИМѢ МЫСЛЯТЪ И ОНА
ПОКЪ СОЛНЦУ ВЪ КРАСНУЮ НОЧЬ НАНА БЪ
И СЛѢДУЮЩЕ



4.

ЮРИН. 1931.



КЛЫКОВ. 1933.



КЛЫКОВ. 1933.

6.



КЛЫКОВ. 1933.

7.



8. КЛЫКОВ. 1933.



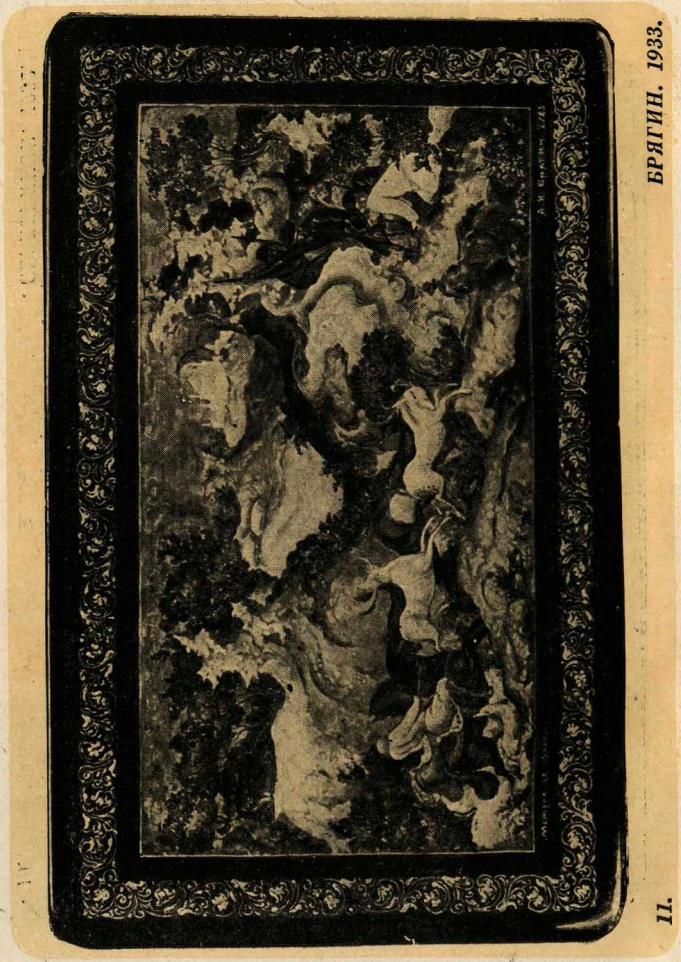
9.

БРЯГИН. 1932.



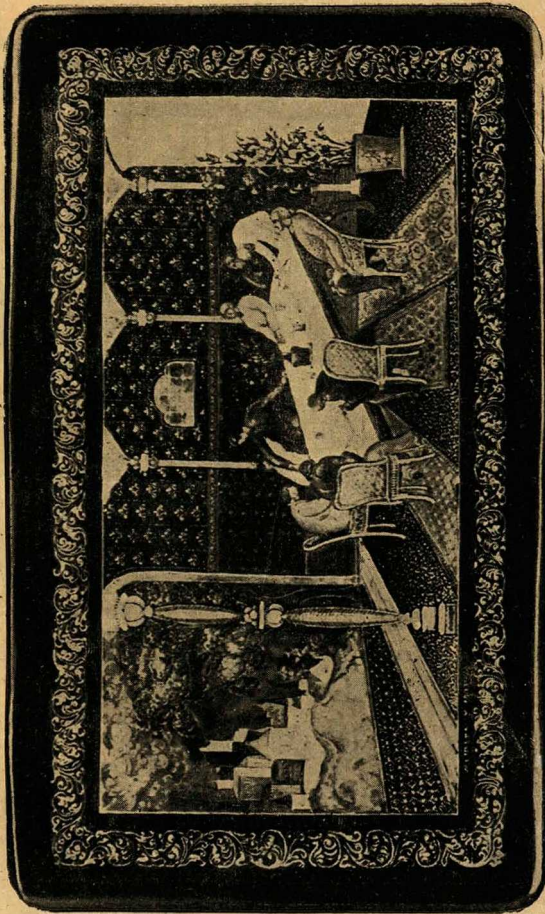
СЕРЕБРЯКОВ. 1932.

10.



БРЯГИН. 1933.

II.



БРЯГИН. 1933.

12.

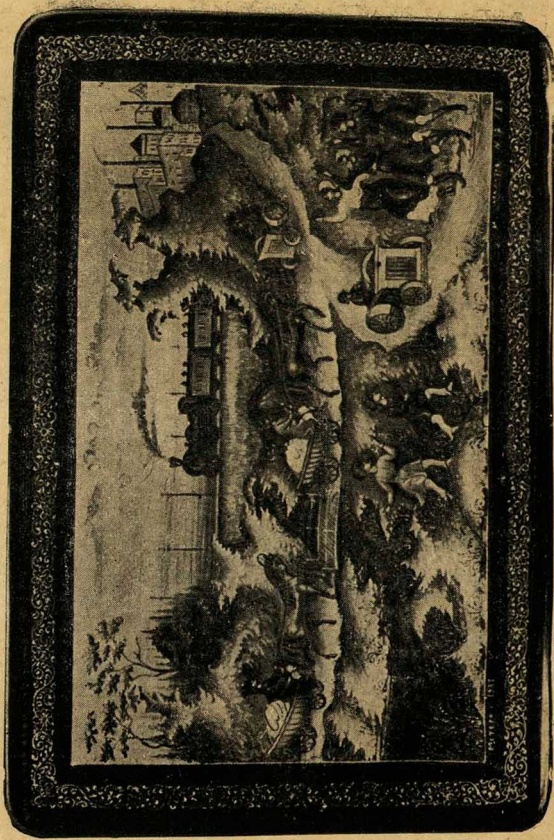


13. БРЯГИН. 1933.



ДМИТРИЕВ. 1933.

14.



МОРОЗОВ. 1933.

15.



МОРОЗОВ. 1931.

16.



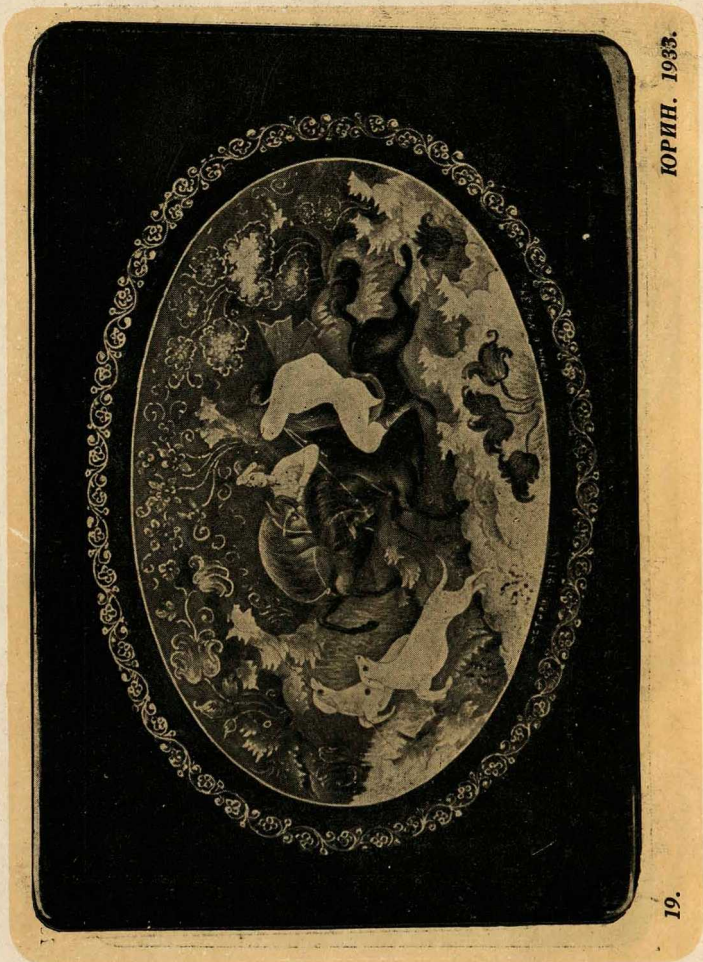
ОВЧИННИКОВ. 1933.

17.



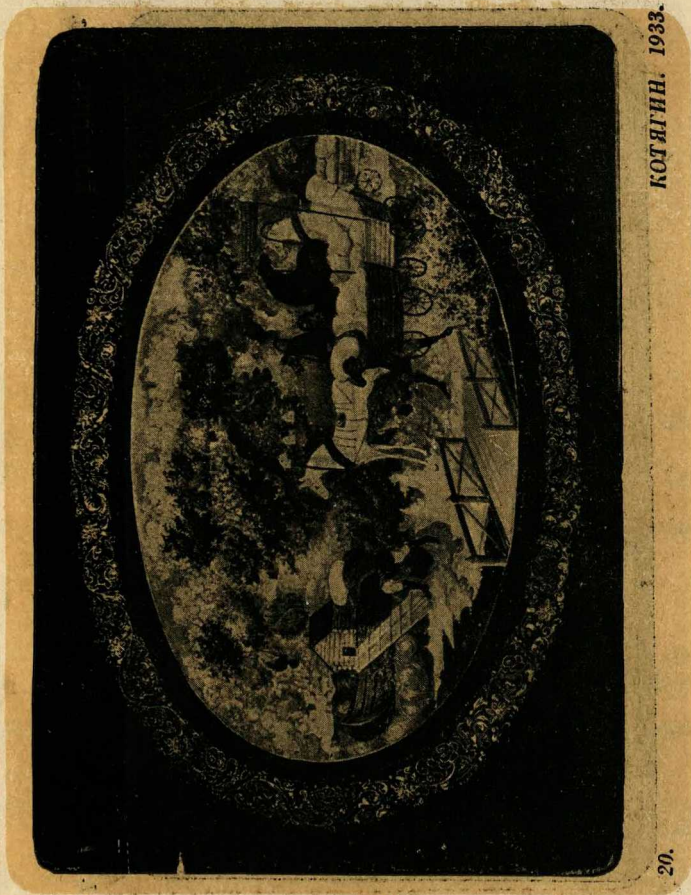
18.

ОВЧИНИКОВ. 1933.



ЮРИН. 1933.

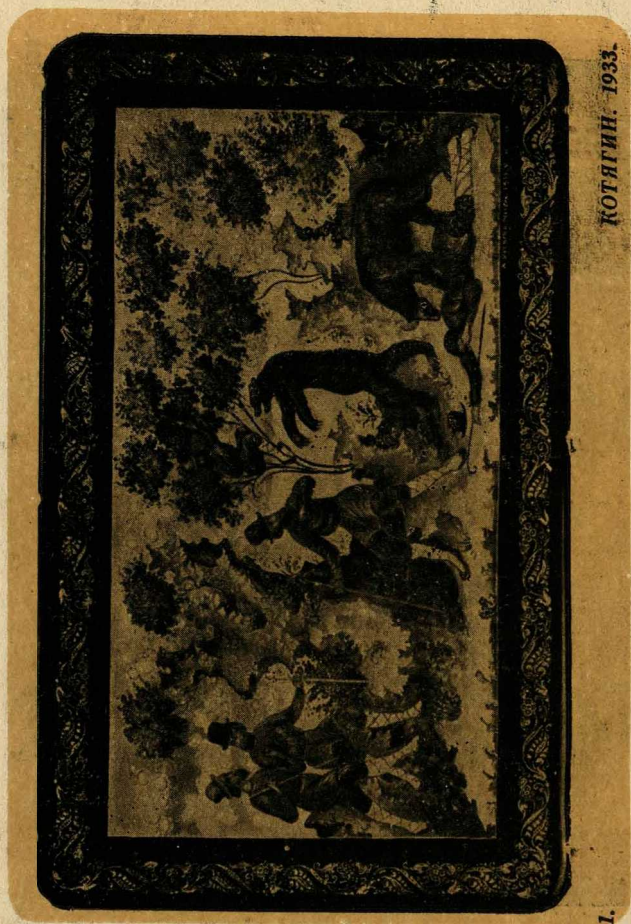
19.



КОТЯГИН. 1933.

20.

101



КОТЯГИН. 1933.

21.

ПЕРЕЧЕНЬ ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- «Мстерский край». Сборник краеведческих материалов.
Владимир, 1929 г.
- И. ГОЛЫШЕВ.** Иконописание в слободе Мстеры.
- И. ГОЛЫШЕВ.** Богоявленская слобода Мстера. Владимир, 1861.
«Владимирские губернские ведомости», № 4. 1866.
- ДОБРЫНКИН.** Слобода Мстера. Статистический очерк.
Труды Владимир. губ. статист. комит. Вып. II. Владимир, 1864.
- Д. К. ТРЕНЕВ.** Иконопись мстерцев. Москва. 1903.
- Н. П. КОНДАКОВ.** Современное положение русской народной иконописи. 1901.
- Н. Н. УШАКОВ.** Исторические сведения об иконописи и иконописцах Владимирской губернии. Владимир, 1906.
- П. С. Ш.** «Проселки».
- В. Т. ГЕОРГИЕВСКИЙ.** Иконописцы-суздальцы.
«Русское обозрение», 1895.
- В. М. ВАСИЛЕНКО.** Выставка русских художественных лаков. Статья в журнале «Промысловая кооперация» № 3. Октябрь—ноябрь, КОИЗ, 1933.
- А. М. СКВОРЦОВ.** От иконы к трактору. Статья в «Экономической жизни», 8 октября 1933.
- А. В. БАКУШИНСКИЙ.** Палехские лаки. «Искусство», 1925.
- А. В. БАКУШИНСКИЙ** и **Н. Н. МАСЛЕНИКОВ.** Две статьи в сборнике «Русские художественные лаки» Всекохудожник. Москва. 1933.
- В. М. ВАСИЛЕНКО.** Мстерская живопись. Статья в сборнике «Экспорт кустарно-художественных изделий и ковров». Март—апрель, Москва. КОИЗ. 1933 г.
- А. В. БАКУШИНСКИЙ.** Русские художественные лаки. Журн. «Искусство», № 6, 1933.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

ПРЕДИСЛОВИЕ: _____	3
✓ МСТЕРА ДО РЕВОЛЮЦИИ _____	7
✓ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ И СТИЛЬ СТА- РОЙ МСТЕРЫ _____	22
МСТЕРА ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ _____	37
✓ ТЕХНИКА МСТЕРСКИХ ЛАКОВ _____	44
✓ ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ НА ПАПЬЕ-МАШЕ В МСТЕРЕ _____	51
СТИЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МСТЕРЫ _____	59
ПРИМЕЧАНИЕ К ТЕКСТУ _____	73
МСТЕРСКИЕ ЛАКИ (РЕПРОДУКЦИИ) _____	81
ПЕРЕЧЕНЬ ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ _____	103



ЧЕТЫРЕ РУБЛЯ