



Ю. И. Ермилов

Художник, арт-теоретик, иконописец, преподаватель Ивановского художественного училища им. М.И. Малютина



Ю. А. Засорина

Студент-магистрант Санкт-Петербургского университета им. А.И. Герцена, лауреат Всероссийского конкурса молодых ученых по номинации «История и теория искусств»

Феномен Палеха: добровольная десакрализация творчества

Статья исследует феномен перехода Палеха от иконописи к ремесленному творчеству мирского сувенирного типа.

Ключевые слова: Иконопись, сакральность, десакрализация, ремесло, шкатулки, промысел, религия, церковь, буддизм, Китай, танка.

Рождение палехской лаковой миниатюры уникальное явление в истории искусств не только России, но и всего мира. Отказ от главного смысла собственного церковного творчества - передачи верующему ощущения присутствия Бога в иконе вызывает ряд серьезных вопросов. Как могло случиться, что специфическое творчество церковного предназначения вдруг перевернулось в своей смысловой и сущностной составляющей до полной противоположности и стало промысловым гражданским ремеслом? Переход России после Октября к строительству коммунистического общества отменил многие старые профессии и социальные и мировоззренческие категории. В этот печальный список попала и икона как выражение старого, мракобесного и полностью отжившего религиозного образа жизни и мышления. Искусствоведы нового поколения признали в ее лучших образцах чистую живопись, аналогичную западно-европейской, со всеми ее чувственно-жизненными достоинствами и находили в ней то, чего она реально избегала: красоту полей

и лесов, крестьянских русских народных образов и прочую псевдонародную политическую фантастику. Место иконе было определено не в храме и не в доме, а в музее. Никого не интересовало то, что она всегда предназначалась только для молитвы. Теперь молиться на нее стало нельзя, а любоваться не только можно, но и должно. И тут очень важный круг вопросов касается той колоссальной степени риска, которой подвергали себя будущие художники, решившиеся использовать иконописную систему и ее канон для мирского творчества на фоне оголтелого расцерковления жизни и ее разбожествления. Приходится предположить самое невозможное. Сочетание собственной неграмотности как у заказчиков нового искусства, так и у его исполнителей. Которое выразилось в полной некомпетентности по вопросу, что же такое настоящая икона? Надо учитывать, что к Октябрю семнадцатого во всей России уже давно окончательно победила барочная «академка» с ее псевдореалистической иллюстративностью и принципиальной бездуховно-

стью. Икону палехского типа уже тогда можно было с полным правом считать маленьким островком древнего церковного творчества, повсеместно официально искореняемого на высшем уровне уже с восемнадцатого века. В представлении большинства простонародья настоящая икона ассоциировалась именно с реалистичным изображением священного. Лишь старообрядцы хранили «древнее» знание подлинности изобразительного канонического изображения. У будущих создателей нового промысла не могло не возникнуть нескольких обязательных вопросов к самим себе и будущим приемщикам их работы, конечно, чисто гипотетически. Что означает иконописный стиль при изображении нехристианских ценностей и вех новой социалистической жизни? Не фантастичность ли и несбыточность ее задач? Не обман ли это простого народа, как поповский обман, творимый церковью веками для закабаления человека? С другой стороны, продвижение в мир церковной эстетики не означает ли втягивания непросвещенной массы в систему пусть сокращенных, но явных ценностей церковной культуры? И если в иконе стройные удлиненные пропорции тел означают крайнее воздержание и даже умерщвление плоти во имя веры, не зазвучит ли здесь проблема голода и физического истощения современников, строящих самое прогрессивное и передовое общество? Не опасна ли хоть малая часть подобных параллелей, которая сама собой напрашивается раньше или позже. Такие мысли возникали у всех представителей старого режима, даже самых безобидных. Приходится гадать, какая часть бывших иконописцев была совершенно безразлична к проблемам веры и церкви, какая была полностью атеистичной и какая верующей. Скорее всего равнодушных к вопросам веры было большинство и оно не считало иконописный стиль откровением, родившимся в исторической древности на основе исихазма - священного безмолвия, усердной молитвы и поста, в атмосфере христианского подвига. То есть это большинство морально ничего не теряло. Но не понимать всех предельных рисков, связанных с причастностью к церкви, оно не могло. Значит, был хоть и сомнительный, но довольно логичный аргумент мастеров в свою защиту, хотя и он представлял собой высокую степень политического риска. Это был

черный фон шкатулок. По иконописному канону черный цвет - это тьма, и из нее рождается новый свет. Объяснение неубедительное и чисто религиозное, но для кого-то оно вполне достаточный аргумент.

Теперь попробуем представить состояние верующих воцерковленных мастеров, вынужденных весь свой изобразительный путь, основанный на вере и личном религиозном опыте переложить на выражение всего, что противно духу иконы: язычество культуры сказки, материальное интерпретирование мира, каноническое изображение не священных и антисвященных персонажей в стилистике православной святости. Состояние души этих мастеров было подобно самоубийству, когда оно кажется неотвратимым, ибо грех иконописца здесь - грех смертный, грех измены Богу. О том, что верующие иконописцы были достаточно сильной группой, говорит пример великого русского художника Павла Дмитриевича Корина, который начал свой путь палехским иконописцем, а в итоге оказался руководителем главных государственных иконописных хранилищ страны, тогда СССР, ведущим реставратором, экспертом и тонким мастером своего дела. Его выбрали именно как верующего прихожанина и неподкупного канонического специалиста, который не скрывал своей веры и был как исключение достоин властной поддержки и уважения. Еще в девятнадцатом столетии знаток русской иконы писатель Николай Лесков в повести «Запечатленный ангел» сказал примерно следующее: настоящая икона, это не то, что в Суздале и Палихове девки и парни пишут на продажу. Это значит, что какие-то разрушительные тенденции в тогдашней массовой тиражной иконописи были очевидны для знатока еще за пятьдесят лет до Октября.

Конечно же, стилистика лаковой миниатюры приобрела новые специфические черты, где некоторые иконописные приемы были гипертрофированы и одекоративились до предела, стали почти неузнаваемыми. То, что в иконе звучало как аскетика, здесь заиграло всеми цветами радуги и получило название «праздник цвета». Принципиально позитивный колористический строй лаковой миниатюры сузил ее эмоциональное звучание до радости и удовольствия, почти исключив драму и трагедию.

Ранние шкатулки П. Д. Баженова отличались еще сдержанным цветом и достаточно суровым колоритом. Но очень быстро стали просто праздничными и нарядными, что и нравилось потребителям.

Позже художники Палеха стали получать звания заслуженных и народных, встав в единый ряд с остальными изо-профи страны.

Впоследствии сам факт переориентации палешан на ремесленное мирское творчество у церковных деятелей не вызвал вопросов и сомнений. Палешане стали первыми исполнителями церковных заказов на иконы и росписи. Этот странный пункт сыграл уже злую роль в восстановлении утерянного церковного искусства. Теперь вопрос о вере вообще не ставится, и автор может быть циничным атеистом и насмешником, при этом считаться мастером – иконописцем экстра-класса.

Факт принятия палехской миниатюры в систему советского искусства и даже соцреализма во многом зависел от причисления этого вида творчества к народным промыслам, о

которых заботилось руководство страны. Это при том, что искусство Палеха не только профессионально на высшем уровне, но и требует особых способностей и свойств характера. Чего в подлинных народных промыслах не может быть.

Возникает законный вопрос. В других коммунистических государствах было ли подобное? Было. Но с серьезной оговоркой. Китайско-монгольское искусство дзен, как и сам буддизм, не имели понятия о Боге и даже о божестве. Буддизм в полном смысле атеистическая религия. Поэтому применение принципов дзен-живописи в стиле Гохуа У-син в Китае и Монголии воспринималось народами этих стран как европейцами реализм, ибо другого стиля вовсе не было. При этом условный аналог иконы - тибетская танка - никогда не принимал форму коммунистического искусства, хотя позволяла светские сюжеты.

©Ермилов Ю. И., Засорина Ю. А., 2023