

В. Д. К о р о л ю к

**К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ
РУССКОГО НАРОДНОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

(КРЕСТЬЯНСКИЕ ОБРАЗА-«ПРИМИТИВЫ»)

В обширной области русского народного художественного творчества трудно указать проблему, менее изученную и, пожалуй, даже до сих пор менее привлекающую к себе внимание, чем творчество многих поколений безымянных крестьянских художников-самоучек, так называемых «богомазов», сотнями и даже тысячами писавших народные иконы-образы.

Особенностью русских (великорусских) деревенских примитивов является то, что они, в отличие от украинских (в том числе и закарпатских), даже написанных темперой, всегда восходят своими корнями к церковной масляной живописи Возрождения, генетически связаны с древнерусским живописным искусством, а через него с византийским, которое, в свою очередь, идет от искусства эллинистического портрета. Факт, очевидно, отнюдь не безразличный для оценки крестьянской примитивной живописи, которая, таким образом, является одним из конечных узлов синтеза античной эллинистической культуры с культурой народной, выросшей на нашей национальной почве. Думается, что в ряд примитивов не следует включать многие произведения деревенской иконописи, созданные на высоком и чисто профессиональном уровне. Об этом, впрочем, придется сказать несколько слов ниже.

Народная икона-образ, которую часто называют крестьянским примитивом, довольно резко отходившая от канонов традиционной иконописи, в прошлом, да и теперь отвергается официальной православной церковью. В этих иконах, по мнению служителей церкви, нет «святости». В прошлом активное наступление на крестьянское иконописное творчество вела официальная икона-литография, отодвигавшая его во все более отдаленные от городских центров углы деревенской России. Интересно отметить, что наступление официальной церковной литографии на народный «примитив» продолжается и сейчас в той крестьянской среде (главным образом у лиц старшего поколения, женщин), где сохраняется религиозное чувство или распространено так называемое бытовое православие.

Как ни странно, крестьянский примитив практически не оказал никакого воздействия на развитие отечественной живописи XIX—XX вв., несмотря на стремление многих наших художников обогатить свой художественный язык обращением к приемам и образности народного творчества. В прошлом, возможно, это в какой-то мере объяснялось официальной оценкой господствующей церкви. А сегодня? Ведь в наши дни, когда внимание художественной общественности к традициям древнерусской живописи стало явлением не просто широким, а можно сказать, и всеобщим, когда к изучению национального художественного фоль-

а обратились многие десятки графиков и живописцев, трудно назвать хотя бы несколько имен художников, действительно заинтересовавшихся народными основами крестьянской иконописи. Не только художники, но и искусствоведы, и историки искусства равнодушно проходят мимо такого массового явления художественной жизни русского народа, как народные образы, не отдавая себе отчета в том, что тем самым из их поля зрения исчезают и многие бесспорные достижения народной художественной выразительности, драгоценные черты русского народного художественного мышления. Проходя мимо примитивов, они лишают себя возможности изучить и понять народный взгляд на живописное изображение человека. Наши музеи мало и бессистемно собирают крестьянские примитивы¹. Они еще иногда встречаются в фондах, но никогда не фигурируют в экспозициях.

Такое положение кажется особенно ненормальным на фоне возросшего научного интереса к народной живописи такого рода в европейских социалистических странах. За рубежом издаются альбомы с репродукциями наиболее выдающихся образцов, начато систематическое изучение этой живописи. Народная религиозная живопись все более уверенно занимает принадлежащее ей (и не последнее) место в истории народного искусства². Думается, что пришло наконец время для соответствующей переоценки ценностей и в нашей искусствоведческой литературе: необходимо определить место крестьянского примитива в одном ряду с народной деревянной скульптурой или богатой орнаментальной бытовой росписью в истории русского народного искусства.

Но народные примитивы отнюдь не только памятники нашей национальной художественной культуры. В неменьшей мере они заслуживают того, чтобы быть объектами систематических этнографических и даже социально-экономических исследований.

Выше уже говорилось о том, что примитивы являются массовым материалом, характеризующим народное изобразительное творчество. В прошлом, да и теперь еще они широко распространены в Поволжье, Владимирской, Ярославской, Ивановской, Калининской, Вологодской, Архангельской областях, в Карельской АССР и отчасти в Московской области. Разумеется, никаких попыток определить хотя бы приблизительно количество сохранившихся народных образов никогда не предпринималось. Однако судя по тому, что во многих северных деревнях еще недавно примитивы занимали в избах целые стены (в прошлом они были чрезвычайно дешевы в отличие от очень дорогих и потому мало доступных канонических икон)³, число их следует, по-видимому, определять многими тысячами. Время, конечно, произвело в море памятников свой достаточно жесткий отбор, который естественно продолжается и сегодня. Это подчас приводит к исчезновению ценных памятников, чему в немалой степени способствует пренебрежение к ним со стороны

¹ Известное исключение представляют собирательская деятельность Гос. Третьяковской галереи и Музея древнерусской живописи им. Андрея Рублева, в последнее время обративших внимание на иконопись XVIII—XIX вв., в том числе и крестьянскую.

² Очень показательно в этом смысле последнее румынское издание: С. Irimie, M. Focsa, *Icones sur Veire de Rumania*, Bucarest, 1968. См. также польскую публикацию: A. Jackowski, J. Jarnuszkiewiczowa, *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa, 1967, табл. 235—296.

³ Согласно устным сообщениям участников экспедиций Вологодского краеведческого музея (Н. В. Бурмагин, 1969 г.), цена хорошего примитива в XX в. обычно не превышала целкового. П. И. Мельников (тогда чиновник Министерства внутренних дел, а впоследствии известный писатель, выступавший под псевдонимом А. Печерского) в своем «Отчете о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии 1854 г.» указывает даже, что порой образа так называемого холуйского письма, шли по 1 р. или по 70—80 коп. за сотню икон в четверть аршина вышиной. См. «Сборник Нижегородской ученой архивной комиссии», т. IX «В память П. И. Мельникова» (далее СНУАК), Нижний Новгород, 1910, стр. 323.

музеев и обычно следующих по стопам музеев индивидуальных собирателей.

Хотелось бы не только отметить важность изучения вопросов организации деревенской иконописи, способов и путей распространения в русской деревне крестьянских образов. Определенный интерес могут представлять и исследования, посвященные областям их массового погребения. Для этнографов отнюдь не безразличны вопросы распространения в тех или иных местностях народных образов определенного стиля и содержания, свидетельствующих о вкусах населения, популярности, почитании тех или иных святых⁴. Наконец, нельзя не отметить, что народная иконопись может быть предметом исследований как источник для решения некоторых этногенетических проблем, характеристики антропологического типа населения различных районов. В «примитивах» находят также отражение определенные черты народного быта. Распространение деревенских образов-примитивов в какой-то мере связано с церковным расколом. Связь эта в настоящее время особенно явно прослеживается на материале XIX в.

Сплошь и рядом деревенские образа подчеркивают приверженность их исполнителей к двуперстию, что характерно для староверов-раскольников. Это отнюдь не значит, что двуперстие является неизменным атрибутом крестьянского примитива, как и не значит, что двуперстие всегда, например, в благословляющем жесте должно означать приверженность иконописца к расколу. Однако уже сто лет назад П. И. Мельников заметил, что цены деревенской иконы повышались в том случае, если вместо надписи ИИѸС (Иисус) помещалась надпись ІС (Ісус), а перстосложение было двуперстным. Такие иконы охотно раскупались раскольниками-поповцами и даже православными⁵. Среди беспоповцев, приверженных к древней иконе, примитивы распространения не получили. Сам П. И. Мельников был склонен объяснять распространение такого рода икон сознательным стремлением части раскольников поддерживать раскол и даже привлечь к себе новых сторонников. Поэтому он предлагал меры для пресечения свободной торговли деревенскими образами⁶.

Косвенным подтверждением взгляда П. И. Мельникова может служить следующее (пока только предварительное) наблюдение. Дело в том, что особого разнообразия, если не расцвета, крестьянская иконопись достигла как раз в середине и начале второй половины прошлого столетия. Показательно, что именно на это время (50-е—начало 80-х годов) приходится новый этап гонений на раскольническое движение в России⁷. На Севере России сильный стимул подъему деревенского иконописного искусства мог дать разгон в середине XIX в. старообрядческого Выгорецкого общежития, в течение полутора столетий бывшего не только важным культурным центром, но и убежищем для крепостных крестьян—участников антифеодальных восстаний. Разошедшиеся по северным деревням выгорецкие художники и умельцы вообще оказали сильное влияние на развитие северорусского народного искусства⁸.

Гонения на раскольников, в которых царская власть видела не только противников господствующей церкви, а прежде всего элемент

⁴ К сожалению, эти вопросы пока еще не исследовались систематически даже в работах, специально посвященных проблематике так называемого бытового православия. См.: Н. П. Алексеев, Характер религиозности в среде колхозного крестьянства и основные факторы ее преодоления, М., 1966 (автореф. канд. дис.); Г. А. Носова, Бытовое православие (на материалах Владимирской области), М., 1969 (автореф. канд. дис.).

⁵ СЗУАК, т. IX, стр. 323.

⁶ Там же, стр. 323—327.

⁷ Подробнее об этом см. «Старообрядческий календарь на 7422 год».

⁸ В. М. Вишняевская, Свободные кистевые росписи, «Русское народное искусство севера», Л., 1968, стр. 12—16.

антиправительственный, считающий власти «действом дьявола»⁹, совпали по времени с возникновением в России первой революционной ситуации, с деятельностью революционеров-демократов 60-х годов; польским освободительным движением и первым этапом движения народников. Не этим ли объясняются тогда и позже расчеты многих революционеров из числа революционных демократов 60-х годов, народников¹⁰ и даже социал-демократов на сотрудничество с крестьянами-староверами в борьбе с царским режимом?

Расчеты эти, как известно, не оправдались. Раскол не стал союзником и резервом аграрной революции в России. Между идеологией народников и религиозной идеологией раскольнического движения, несмотря на всю его оппозиционность правительству, существовали непримиримые противоречия. И тем не менее совпадение отмеченного выше подъема искусства народных примитивов (это положение, впрочем, требует еще подтверждения путем систематического изучения материала) с подъемом революционного движения в стране должно, с нашей точки зрения, стать предметом исторических исследований.

Связь русского народного иконописания со староверами-поповцами представляется несомненной, но из этого вовсе еще не следует, что крестьянский примитив был связан только со староверческой средой. Широкое распространение получили примитивы и в крестьянских слоях, не порывавших с господствующей церковью, причем относится это не только к примитивной религиозной живописи маслом, но и к гораздо более распространенной и генетически восходящей к древнерусской живописи темперной народной иконописи. Именно о ней и идет речь в нашей статье.

К сожалению, в настоящее время нет возможности точно сказать, когда появилась на Руси народная икона. Можно высказать только предположение, что она в течение многих веков развивалась параллельно с официальными иконописными школами.

О широком распространении в России народных примитивов можно судить уже по «Стоглаву» — сборнику постановлений церковного собора 1551 г. Здесь выражено требование, чтобы иконы писались только смотря на «образ древних живописцев», и одновременно решительно осуждается и запрещается народное иконоворчество: «а которые иконники неучи, по се время писали не учася, самовольством и самоволкою, и не по образцу, и те иконы променяли дешево простым людям поселяном, невежам, и тех положить в запрещение...»¹¹.

На дешевизну, как одну из причин распространения в деревне примитивной иконы, указывает и трактат об искусстве XVII в. Его автор Иосиф Владимиров полностью стоит на позициях «Стоглава» в оценке деятельности народных иконописцев: «На честное то и премудрое иконное художество понос и уничижение произыде,— пишет он,— вины ради сичевы: везде бо по деревням и по селам прасолы и осначи иконы крошкяни таскают, и таково ругательно писаны. Иные и не походили на человеческое образы, но на диких людей обличьем подобне намараны»¹².

В трактате содержатся интересные сведения об организации труда в народном иконописании, об участии в нем женщин и т. д. Но еще важнее свидетельства трактата о тогдашних центрах крестьянского иконо-

⁹ СНУАК, т. IX, стр. 228.

¹⁰ «Общее вече» (Прибавление к «Колоколу»), № 1, 15.VII.1862 («Колокол», факсимильное издание, т. X, М., 1964); Е. Л. Рудницкая, Н. П. Огарев в русском революционном движении, М., 1969; ср. оценку, данную С. М. Степняком-Кравчинским раскольническому движению в 80-е годы XIX в. См.: С. М. Степняк-Кравчинский и др., В лондонской эмиграции, М., 1968, стр. 16, 17 и др.

¹¹ «Стоглав», Спб., 1863, гл. 43, стр. 151—154.

¹² Иосиф Владимиров, Трактат об искусстве, сб. «Древнерусское искусство XVII в.», М., 1964, стр. 33.

писного мастерства, его указания на холуян, палешан и шуян как на поставщиков народных образов на торжки.

Обычно трактат Иосифа Владимировича датируется 60-ми годами XVII в. Однако сотрудник музея им. Андрея Рублева А. А. Салтыков считает возможным отнести его к 50-м годам того же столетия и непосредственно связать с духом и буквой «Стоглава»¹³.

Сообщения Иосифа Владимировича интересно сопоставить с данными П. И. Мельникова (А. Печерского), относящимися к 1854 г. Чиновник Министерства внутренних дел царской России среди центров народной иконописи тоже упоминает села Палех, Холуй, а также Мстери и подчеркивает дешевизну народных образов как одну из причин их популярности¹⁴.

Итак, несмотря на то, что в известной мере крестьянская икона связана с расколом, она появилась задолго до него и получила широкое распространение в деревне. В настоящее время примитивы XVII в. встречаются довольно редко, да и то относятся преимущественно к концу этого столетия. Лучше сохранились примитивы XVIII в. Но особенно многочисленны и разнообразны по стилю примитивы XIX столетия. Нужно сказать, что, как правило, датировка образов XVIII и XIX вв. больших трудностей не представляет.

Систематические разыскания памятников в будущем, возможно, несколько изменят эту картину. Однако большую роль может сыграть и анализ самих по себе примитивов XIX в. В некоторых из них лики, руки, детали одеяний написаны с таким чувством и знанием иконописных традиций Древней Руси, что живо напоминают иконопись XVI или XVII вв. (рис. 1 и 2) и даже более раннего времени (рис. 3)¹⁵. Можно предположить, что авторы этих композиций были непосредственно знакомы с древними памятниками, но ни в коем случае нельзя отрицать и возможности сохранения древних традиций, старых прорисей, так называемых иконописных подлинников, которые использовались мастерами XIX в. Примитивы XIX в. могут, таким образом, существенно расширить наши представления о народных образах более отдаленных эпох.

Более того, в силу длительного сосуществования народной и церковной иконы вообще нельзя исключать возможности взаимных влияний этих двух видов искусства. Если появление в народной иконе некоторых редких композиций, например великого архиерея, сюжета, имеющего южнославянское происхождение¹⁶, нельзя объяснить иначе, чем прямым воздействием канонических икон на крестьянские примитивы, то в свою очередь не правильнее ли было бы определенную примитивность или, как выражаются исследователи, «непрофессиональность»¹⁷, допустим обонежской живописи XVI в., объяснить воздействием северного примитива, тем более, что в развитии ее заметную роль играли местные мастера из крестьян и сельского духовенства¹⁸. Это же соображение можно было бы отнести вообще ко всему иконописному искусству XVII—XVIII вв., вошедшему в литературу под названием северных писем¹⁹.

Не менее существенную роль, чем связи с древнерусскими иконописными традициями, могли играть для деревенской иконы связи с город-

¹³ Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить А. А. Салтыкова за возможность ознакомиться с некоторыми результатами его еще неопубликованного исследования, посвященного этому трактату.

¹⁴ СНУАК, т. IX, стр. 323.

¹⁵ Автору настоящей статьи хотелось бы поблагодарить за помощь в сборе материала и реставрации памятников, за многие интересные и важные указания сотрудников музея им. Андрея Рублева В. В. Кириченко, К. Г. Тихомирову, художников Н. В. Бурмагина и Ю. П. Петрова (Вологда), В. В. Гладникова и Л. С. Курзенкова (Москва).

¹⁶ В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись, М., 1970, стр. 249, 252, 253, 257, 268—271.

¹⁷ Э. С. Смирнова, Живопись Обонежья XIV—XVI вв., М., 1967, стр. 91.

¹⁸ Там же, стр. 97—99.

¹⁹ См.: М. А. Реформатская, Северные письма, М., 1968.



Рис. 1. Никола, XIX в.

лась, обогащалась, испытывала на себе идущие со стороны художественные импульсы и сама оказывала воздействие на другие виды живописи.

В литературе подчеркивается воздействие изобразительного фольклора на искусство традиционной иконописи²⁰. В еще большей степени

ским или оконоцерковным иконописным ремеслом XVIII и особенно XIX в. Не под влиянием ли распространенного на ремесленных иконах XIX в. сухого линейного орнамента появляется наивный, разбросанный отдельными мазками по иконному полю орнамент народных образов. Впрочем, с полной уверенностью этого сказать нельзя, так как на Севере орнамент по иконному полю встречается в памятниках более раннего времени.

Наконец, нельзя не отметить определенного воздействия на народную иконопись XIX в. некоторых приемов тогдашней пейзажной живописи и раскрашенного лубка. Существенную роль в последнем случае, несомненно, играло сочетание в одном произведении цвета с развитым графическим элементом.

Думается, что на протяжении многих столетий примитивная народная иконопись не только существовала, но и непрерывно развивалась. Связи и воздействие древнерусской живописи на народное искусство росписи по дереву²¹. Зато до сих пор совершенно неизученным остается вопрос о влиянии на народное искусство деревенских образов-икон. А такое влияние совершенно естественно предполагать.

Можно говорить о том, что «примитивы» выражали принципы народной эстетики вообще. Кроме того, по самой логике развития массового искусства деревенская иконопись в свою очередь способствовала развитию в определенном направлении народного эстетического вкуса. Эти явления взаимно обусловлены. Этим обстоятельством, а



Рис. 2. Иоанн Богослов, XIX в.

²⁰ М. А. Реформатская, Указ. раб., стр. 16, 17.

²¹ В. М. Вишневская, Указ. раб., стр. 118.

не одной только дешевизной определялась популярность в народе деревенской иконы.

Но следует ли из сказанного делать вывод, что деревенские образа можно приравнять к народным картинкам? Думается, что нет. Думается даже, что именно неразрывная связь между народной эстетикой и религиозным содержанием, существовавшая в примитивах, и определила их долгую жизнь и необычайную стойкость в борьбе с официальным церковным ремеслом. Наивные деревенские иконы именно потому были близки крестьянину, что соответствовали народной религиозности, проникнутой житейскими заботами, верой в справедливость. Рождение и смерть, чудесное избавление, торжество добра над злом — вот о чем прежде всего рассказывали крестьянину его иконы. С них глядели на него его небесные помощники — покровитель плотников, рыбаков и торговцев, всех путешественников и промышляющих Николай, заступник земледельца Георгий, которого слушаются враги крестьянского стада — волки, Илья, владыка дождя и грома, Параскева Пятница, которой приписывалось покровительство невестам и пряхам. На ряде икон изображался святой — патрон главы дома или кого-либо из членов семейства (рис. 4). Заказывались и семейные иконы с изображениями патронов-покровителей всего крестьянского семейства.

С помощью деревенских икон переосмысливались многие языческие представления, возникали новые ассоциации со старыми, связанными с крестьянским трудом и сельскохозяйственным календарем обрядами²². Напоминания о боге и его святых, деревенская икона имела в глазах крестьянина прежде всего сугубо практическое, житейское назначение. Житейский смысл определял выбор иконных сюжетов.



Рис. 3. Николай, XIX в.



Рис. 4. Феодор Тирон, начало XIX в.

²² Подробнее об этом см.: М. А. Реформатская, Указ. раб., стр. 16—18.

Писали деревенские образа обычно сами же крестьяне. В отдельных семьях иконописное мастерство переходило из поколения в поколение, от отца к сыну. Писались иконы для себя, а также на заказ. Об этом свидетельствуют процарапанные на обороте доски надписи вроде следующей: «Кошкино Марія Курбатова Спасителя по золоту», указывающие имя, адрес заказчика и заказанный им сюжет. Золота, конечно, деревенские иконописцы не употребляли. Для них золотая фольга и творенное золото были слишком дороги. Не пользовались этими материалами даже деревенские иконописцы и из прославленных иконописным искусством сел, целиком специализировавшихся на образотворчестве. Они обычно применяли серебряную фольгу, сусальное серебро, которое под олифой, да еще при свете лампадок и в самом деле сияло как золото. Произведения деревенских иконописцев во множестве продавались на ярмарках и торжках, их разносили по стране бродячие торговцы — офени.

Среди «неучей», которые, по словам источников, «марали» деревенские образа, в действительности были настоящие природные художники, которые владели основами иконописного искусства. Образы писались на деревянных досках, на которые сначала наклеивалась заменявшая крупнозернистую ткань (паволоку) бумага. На подготовленную таким образом доску наносилась смесь извести и клея — левкас. Иногда, правда, левкас наносился и прямо на доску. Образовавшийся грунт шлифовался. Нередко такие доски имели традиционный ковчежец. Писали примитивы и на старых, почерневших или стершихся иконах.

На отшлифованную поверхность левкаса композиция наносилась углем и затем часто гравировалась графьей, т. е. процарапывалась вставленной в рукоятку иглой. Только после этого, как правило, начинали писать икону.

Выше уже говорилось, что деревенские иконописцы пользовались старыми прорисями. Совершенно несомненно поэтому, что они, как и иконописцы-профессионалы, стремились писать «по образу, подобию и существу», т. е. рассматривали образ как документальный портрет святого, как «окно в мир горний». Отсюда же и особое внимание деревенских иконописцев к тем элементам образа, которые называются личниками и которые прежде всего должны были засвидетельствовать верность образа преданию. Это лики, глаза и даже руки и ноги (рис. 1 и 2). Эти части иконы писали наиболее искусные мастера, в то время как доличинки — одежды, архитектурный стафаж, деревья или скалы — доставались менее опытным.

О том, что согласно церковному учению, иконы являются книгами для неграмотных²³, деревенские иконописцы тоже несомненно знали. Поэтому очень большое внимание обращалось в примитиве на надписи. Их выводили красивым старинным почерком, ибо без надписи икона немыслима. Кстати сказать, отрицательное отношение к примитивам господствующей церкви в значительной степени объяснялось тем, что она не могла допустить, чтобы икона как книга перестала быть ее монополией и перешла в сферу народного толкования.

Все только что сказанное относится, разумеется, только к лучшим образцам деревенского примитива. Деревенская икона резко отличалась от канонической, несмотря на то, что субъективно деревенский иконописец стремился, как правило, следовать образцам канонической живо-

²³ Св. Иоанн Дамаскин, Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения, Спб., 1893, стр. 29, 51 и др. Показательно, что официальные церковные власти крайне отрицательно относились и к народным картинам-лубкам на религиозные темы. Уже патриарх Иоаким около 1674 г. подчеркнул, что они «развращению» изображают образы Христа, девы Марии и святых. Он приказал уничтожить такие народные картинки. В 1721 и 1744 гг. синод подтвердил это распоряжение. См.: Д. Р о в и н с к и й, Русские народные картинки, т. I, Спб., 1900.

писи. Ему была чужда мысль продемонстрировать в образе индивидуальность своего художественного почерка. Отступление от канонов было невольным, хотя и обязательным, и часто объяснялось не только своеобразием художественного мышления, но и бедностью палитры, не только потерей знания символики цветов, что можно наблюдать и в официальной иконописи XVIII—XIX вв., но и порой неумением понять композицию. Отсюда случаи несоответствия в примитивах изображения с надписью. Не нарочитостью, а незнанием только можно объяснить такие отступления от традиции, как изображение Георгия левшой и т. д.

Зато именно нарастанием элементов народной изобразительности можно объяснить многие стилевые особенности, свойственные примитивам. К числу этих особенностей следует отнести весьма заметную тенденцию к упрощению, лаконизации как главных фигур композиции, так и ее доличных элементов. Это особенно бросается в глаза при анализе образов Георгия. Постепенное обобщение и лаконизация рисунка града привели к тому, что изображение его постепенно свелось к украшенной линейной композиции. Змий превращается в спиралевидную фигуру, заканчивающуюся трезубцем. Это скорее символ, чем изображение (рис. 5 и 6). Постепенное превращение фигуры в символ и орнамент, по-видимому, вообще свойственно народному искусству²⁴.

К сожалению, несколько десятков изученных икон преимущественно XIX в. не дают оснований обрисовать особенности стилевой эволюции примитивов не только достаточно полно, но и хронологически точно. К тому же в 20-е годы нашего столетия эволюция примитива оборвалась. При таких ограниченных данных приходится пользоваться только



Рис. 5. Георгий, XIX в.



Рис. 6. Георгий, XIX в.

²⁴ См.: Э. В. Кильчевская, От изобразительности к орнаменту, М., 1968, стр. 16.

понятием стадильности, которая не обязательно всегда соответствовала определенным хронологическим этапам.

Мы видим, что если у истоков примитива лежит древняя каноническая икона, в которой идеально синтезированы живопись и графика (рисунок и гравюра-графья), то судя по памятникам XIX—начала XX в. в конце его эволюции происходит распад этого синтеза. В то время как одна часть примитивов эволюционирует в сторону чистой графики или графики, только раскрашенной, во второй творческим элементом оказывается главным образом цветное пятно. Появление второго направления тесно связано с определенными изменениями в технике иконописания: отходом мастера от графьи (графья даже порой совершенно исчезает) к линии, четко очерчивающей контуры изображения, и обращением к свободной моделировке фигур цветом. В результате длительной практики складываются новые, если не каноны, то, во всяком случае, устойчивые приемы организации сюжета. Усиление в такого рода примитивах неиконописных изобразительных приемов помогало проявлению подчас очень яркой художественной индивидуальности деревенских мастеров, но и делало их произведения близкими крестьянскому сердцу, своими, понятными.

Без всякого сомнения, к наиболее сложным вопросам изучения деревенских примитивов следует отнести вопрос о локальных направлениях в их развитии. Достаточного материала для сколько-нибудь уверенного решения этой проблемы сейчас нет. В то же время трудно сказать, можно ли на основании определения древесных пород, использовавшихся деревенскими иконописцами, локализовать те или иные стилевые особенности эволюции русской народной иконы.

Зато уже сейчас ясно, что не все виды деревенской иконы следует зачислять в разряд примитивов. Палехскую, например, живопись можно смело считать самостоятельной иконописной школой. Самостоятельную провинциальную иконописную школу с четко выраженными средствами в профессиональном смысле представляют и образа, имитирующие (с помощью тисненого и прочеканенного левкаса, покрытого «серебром» и олифой, а иногда еще и расписанного красками) иконы с богатыми окладами. Разумеется, школы эти генетически тесно связаны с деревенским иконописанием и народной эстетикой.

Если говорить о собственно примитивах, то уже на данной стадии исследования четко выделяется ряд направлений крестьянской школы: 1) писанные под оклад, так называемые краснушки; 2) писанные под фольгу и напоминающие иконы, имитирующие оклады (рис. 1 и 2); 3) примитивы, испытавшие воздействие современной им пейзажной живописи; 4) крайне примитивные, но яркие по цвету и подчас очень выразительные образа, иногда называемые музейными работниками «тараканьей живописью», 5) очень примитивные и чисто графические композиции по охристому фону.

Нечего и говорить о крайней условности и предварительности предлагаемой классификации. В ней совершенно не учтены довольно выразительные линии, развивавшиеся внутри названных пяти групп, а также интересная группа памятников, связанных, по-видимому, с воздействием западной религиозной живописи. Настоящая научная классификация потребует сбора и систематизации громадного материала, ежедневно и ежечасно гибнущего в результате пренебрежения. А настоящим толчком к научному исследованию художественных богатств русского деревенского примитива может, по-видимому, стать серьезно подготовленная этнографами и историками искусства большая выставка.
