

Г. С. Островский

**О ПРИРОДЕ РУССКОГО ГОРОДСКОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА**

Всестороннее изучение бытового уклада народа, одного класса или социальной прослойки предполагает широкий и комплексный охват самого разнообразного материала, и в частности той эстетической среды, которая окружает людей, так или иначе воздействует на их образ жизни и социальную психологию и в свою очередь выражает их взгляды, вкусы, устремления, наконец, творческий потенциал. Одним из таких компонентов исторической и современной этнографии является фольклор как поэтический, так и изобразительный.

Изучение крестьянского искусства, под которым понимали собственное народное, имеет многолетнюю традицию и уже давно выделилось в самостоятельную область искусствознания, данные которой очень широко используются этнографической наукой. Сложнее обстоит дело с городским изобразительным фольклором, научное изучение которого еще только начинается. Между тем этот богатейший, по существу еще не тронутый материал представляет большой интерес и для этнографов, и для искусствоведов, и для художников.

Речь идет о специфической области художественной культуры русского города XVIII — начала XX в. — так называемом «примитиве» — одном из проявлений изобразительного фольклора. Для уяснения характера и природы этого культурного слоя стоит, возможно, начать с того, что это не профессиональное и не народное в его традиционном понимании искусство.

«Ученое», профессиональное искусство создается художниками-профессионалами, имеющими в большинстве своем специальное образование. Творчество их всегда индивидуально, лично и в то же время обусловлено эволюцией и закономерностями профессионального искусства, его идеологической, стилевой, методологической направленностью.

Под народным искусством в его классической, традиционной форме мы понимаем прежде всего крестьянское, «деревенское», массовое декоративно-прикладное искусство, являющееся результатом и отражением коллективного художественного опыта народа. Это искусство не профессиональное, поскольку его создавали земледельцы, скотоводы или деревенские кустари, обслуживавшие потребности крестьянства, но и не любительское, поскольку оно являлось компонентом трудового и бытового уклада народа и осуществляло утилитарную (в широком смысле слова) функцию. Прочно устоявшиеся, очень медленно эволюционирующие традиции жанров, техники, образных, композиционных, цветовых, пластических и иных решений здесь доминируют над индивидуальным, личностным началом.

Вне этих пластов художественной культуры остается еще искусство города, творчество так называемого мещанского сословия: разночинцев, ремесленников, мелких торговцев и купцов, чиновников невысоких рангов, мастеровых, служащих и т. д. Эти довольно пестрые по

своему составу и разветвленные демократические слои городского населения выдвинули из своей среды художников определенного типа. В их числе было немало любителей и самоучек; были и профессионалы: вывесочники, маляры-альфрейщики, выученики провинциальных художественных школ. Во второй половине XVIII — первой половине XIX вв. к этой группе примыкали крепостные, дворовые живописцы, независимо от того, жили ли они в городе или в усадьбах. По своему положению и характеру творчества они были, безусловно, ближе к городскому, чем к крестьянскому искусству.

Городской изобразительный фольклор не скован каноническими традициями крестьянского искусства; в нем значительно свободнее и непосредственнее выражена личность художника, его индивидуальное восприятие окружающего мира. Кроме того, следует учитывать, что если в деревне, в той или иной мере сохранявшей черты и уклад натурального хозяйства, преобладали «утилитарные» виды и жанры прикладного искусства, то в городском изобразительном фольклоре интенсивно развиваются портрет, пейзаж, натюрморт, тематическая картина, декоративное панно. От профессионального искусства он отличается относительной свободой от канонов и условностей, вытекающих из характера и функций этого искусства как формы общественного самосознания. Отсюда та демократичность и независимость от официальной идеологии, которые отличают городское народное искусство, «стихийный реализм» творческого метода, непосредственность и наивность изобразительного языка, ставшие определенными эстетическими категориями.

И еще одно важное обстоятельство. Искусство русского города — это искусство светское. Начиная с XVIII в. иконопись как официальная, церковно-монастырская, так и «примитивная», преимущественно деревенских «богомазов», и светская живопись начинают существовать самостоятельно; их развитие идет в параллельных, иногда перекрещивающихся, но все же в разных руслах.

В западноевропейской литературе искусство такого рода нередко обозначается терминами «наивное искусство», «инситное искусство», «инстинктивное (или интуитивное) творчество», «искусство святого сердца», «художники воскресного дня» и т. п.¹. Поскольку в нашей литературе и обиходе эти термины не прижились, то предпочтительнее пользоваться определением «примитивное искусство», «примитив», хотя и оно уязвимо, ибо допускает толкование его как искусства, основанного на неразвитых, примитивных формах образного мышления. А это не так. Примитив, возникновение и развитие которого было обусловлено ростом городов и городской культуры, в новое время сформировался в интересное и эстетически значимое явление.

Что мы знаем о нем? Очень мало. Русский городской примитив никогда не был предметом серьезного исследования, систематизации, типологического анализа; его не собирали ни музеи, ни коллекционеры. Трактирные вывески и безымянные мещанские портреты не считались «документами» длительного, а тем более вечного хранения². Основными источниками сведений остаются отрывочные упоминания в художественной и специальной литературе по «смежным» вопросам, мемуары

¹ См. «Insita. Bulletin insitného umenia», № 6, Bratislava, 1972.

² Правда, в 20-х годах XX в. в Ленинграде существовал так называемый Дом Ковригина — историко-художественный музей купеческого быта. Тогда же состоялась выставка «Купеческий бытовой портрет XVIII—XX вв.». Несколько лет назад в Государственном Русском музее была организована выставка самоваров, превосходно и изобретательно «проиллюстрированная» коллекцией старинных вывесок. Некоторые памятники искусства примитива можно увидеть в собраниях Музея истории в Ленинграде, Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея, Архангельского, Калининского и других периферийных художественных и историко-краеведческих музеев.

старых художников. Наконец, о примитиве в какой-то мере можно судить не только в его чистом виде, но и по его «выходам» в сферу профессионального или крестьянского, искусства.

Вспомним «Портрет» Н. В. Гоголя:

«Нигде не останавливалось столько народу, как перед картинною лавочкой на Шукином дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание дикувинок: картины большей частью были написаны масляными красками, покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах. Зима с белыми деревьями, совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкой и выломанной рукой, похожий более на индейского дедуху в манжетах, нежели на человека,— вот их обыкновенные сюжеты. К этому нужно присовокупить несколько гравированных изображений: портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами. Сверх того, двери такой лавочки обыкновенно бывают увешаны связками произведений, отпечатанных лубками на больших листах, которые свидетельствуют самородное дарование русского человека. На одном была царевна Миликтриса Кирбитьевна, на другом город Иерусалим, по домам и церквам которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах. Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей — куча»³.

Описание, надо признать, не только красочное, но и почти документальное, точно, хотя и не исчерпывающее, характеризующее городской изобразительный фольклор 30-х годов XIX в.

Жанровый диапазон искусства примитива, как было сказано выше, весьма широк. Особенно распространен был портрет купеческий, мещанский, «разночинный». Как и профессиональное искусство придворного и дворянского портрета XVIII в., он в известной мере восходит к традициям парсунного письма предшествующего столетия. На первоначальных этапах эти две линии нередко переплетаются, и какие-то черты примитива проступают в творчестве И. Никитина, И. Вишнякова, И. Аргунова, А. Антропова. Впоследствии, по мере становления и расцвета в новой русской живописи портретного жанра, эти линии расходятся довольно далеко.

XIX век, и особенно его первые две трети, стал временем широкого распространения купеческо-мещанского портрета⁴. В немалой степени этому способствовал и рост городов и торговли, а следовательно, и мещанского и купеческого сословий, городских низов, развитие ремесла и кустарных промыслов. К прослойке «дворовых» живописцев, выдвинувших, кстати, из своей среды таких мастеров, как В. Тропинин, Т. Шевченко, Г. Сорока и др., и доморожденных художников-самоучек, присоединяются воспитанники многих провинциальных художественных школ и студий Тамбова, Козлова, Астрахани, Воронежа, Арзамаса и других городов. Возникавшие прямо или косвенно под эгидой Академии художеств, эти школы тем не менее становились проводниками искусства демократического и реалистического, сплошь и рядом смыкавшегося с примитивом как по своей общественно-социальной функции, так и по стилистическим признакам.

Позднее, в конце XIX — начале XX в., фотография заметно теснит мещанско-купеческий портрет (будем придерживаться этого термина, хотя он и не совсем точен), но полностью заменить его не может. Появляется и специфическая разновидность — портрет с фотографии. Наряду с бездарными поделками среди этих портретов встречаются порой любопытные образцы, расцвеченные неожиданной фантазией безымянных мастеров.

³ Н. Гоголь, Собр. соч., т. 2, М., 1952, стр. 54.

⁴ См. В. Турчин, Забытые лица, «Творчество», 1969, № 12.

Примитивный портрет, бытовавший на протяжении почти двух столетий в среде купцов, небогатых чиновников, ремесленников, кустарей и других слоев городского населения,— явление по-своему цельное и завершенное. Изобразительные приемы стремятся утвердить достоинство и значительность модели, следование немногим, но устоявшимся композиционным схемам (поясной или погрудный, в фас или три четверти). Контурно очерченная форма трактуется плоско — далекий отголосок парсунного письма, сочетания локальных, но не очень ярких тонов грубоваты и резки, однако часто весьма выразительны и декоративны, манера письма тщательная, предполагающая пристальное внимание к деталям при сохранении целостности всей работы. А самое главное — индивидуальная определенность характеристики, последовательная, чуть ли не фанатичная приверженность натуре, стремление передать ее возможно точнее и правдивее, вплоть до заостренности, стоящей порой на грани гротеска, та стихийная реалистичность и непредвзятость, которые столь разительно отличаются от потока салонно-академических комплиментарных портретов.

Портрет не единственный жанр городского изобразительного искусства. Во все времена были широко распространены живописные лубочные картины, близкие по сюжетам, стилю и манере исполнения к гравированным и литографированным листам⁵. Здесь и всевозможные баталии от «времен Очакова и покоренья Крыма» до пресловутого Кузьмы Крючкова, и «росточная» экзотика, столь модная в эпоху К. Брюллова, А. Марлинского и Кавказских войн, и средневековые замки, и запорожские казаки, и трогательные сельские идиллии, и русалки, боярышни, купальщицы...

Нередко такие картины трансформировались в своеобразные декоративные панно, отдаленными преемниками которых являются почти исчезнувшие ныне клеенчатые коврики. Другим ответвлением, порой курьезным, а иногда и интересным, стали панно-ширмы для фотографий. Еще и сегодня кое-где на них можно увидеть роскошные гирлянды, балюстрады, колоннады, романтические горы с лихими джигитами.

Наименее оригинальным в искусстве примитива был, пожалуй, жанр пейзажа, в котором количественно преобладали копии иливольные вариации на мотивы картин И. Айвазовского, И. Шишкина, Ю. Клевера и др.

Дореволюционный городской примитив как специфическая область русского быта и русского искусства обладает определенными общественными функциями, стилистическими признаками и известными эстетическими качествами.

В этом убеждает нас одно из самых характерных и интересных проявлений городского изобразительного фольклора — вывески.

Вот что, к примеру, говорится о вывесках в автобиографической книге К. Петрова-Водкина «Пространство Эвклида». В свое время вывески Хвалынска и Самары послужили художнику «школой первой степени».

⁵ Кстати сказать, нам представляется неправомерным относить русский графический лубок к народному искусству в его традиционном понятии, т. е. к крестьянскому. В силу своей многотиражности и дешевизны этот лубок действительно распространялся преимущественно в крестьянской среде, но создателями его были главным образом городские художники, тесно связанные не только с фольклорной традицией, но и с художественными вкусами и сюжетами, бытовавшими в искусстве городского примитива. Это качество русского лубка в посвященных ему исследованиях признается в основном лишь применительно ко второй половине XIX — началу XX в. и отмечается как признак его несомненного упадка. Между тем лубок и этого времени может дать немало интересного материала для историков быта и художественной жизни широких кругов русского общества.



Рис. 1. Вывеска. Конец XIX в. Музей истории Ленинграда



Рис. 2. Вывеска. Конец XIX — начало XX в. Музей истории Ленинграда

«Вывесочное дело в таком виде, в каком оно создалось у нас,— явление чисто русское. Обилие разноязычных народностей и подавляющая неграмотность требовали предметной рекламы, разъясняющей направление для спроса. До перехода вывески на живописное изображение вывешивались на воротах домов и торговых помещений самые предметы сбыта или ремесленного производства: пук соломы обозначал постоянный двор, колеса — щепника, обруч — бондаря, кожа — сыромятника. Такого сорта реклама давным-давно имела место и в Западной Европе, но от нее там перешли прямо к рекламе словесной, у нас же и до последнего времени вывески несли задачу изобразительную. Удобство и броскость живописной вывески вытеснили предметную, и за девятнадцатый век цех вывесочников разросся по всей стране.

...Вывесничество — это следующая за красильщицком крыш, труб, окон и дверей стадия. Обычно мальчик в ученичестве у маляра проходил составление колера, шпаклевку, раскраску под дуб и орех. Книжки знакомили его с картинами, и подталкивали к занятию рисованием: такой мальчик переходил к вывесочнику. Работал у него сначала по шрифту, а потом и в качестве изобразителя „чая, сахара, свечей и мыла“».

Другой выход вел юношу из малярной мастерской в орнаментную роспись — в «уборщики». Работая под руководством мастеров, он получал впоследствии и ответственную работу по второстепенному фигурному письму. Такой вывесочник-декоратор забирался в глухой городок, открывал в нем мастерскую и при отсутствии конкуренции начинал применять свои силы и в местных росписях, и на портретах мещан и купцов, живых и покойников, не оставляя, конечно, основной своей вывесочной базы»⁶.

Говорят, что русский человек учился читать по вывескам; они служили ему также начальным курсом эстетического воспитания.

Этот вид искусства вобрал в себя (в разных сочетаниях и вариантах) черты и элементы шрифтовых композиций, монументально-декоративных панно, натюрморта, портрета, пейзажа, аллегии, нередко бытовых сцен. В лучших своих образцах русская вывеска поражает наблюдательностью авторов, чистотой и непосредственностью манеры исполнения, своеобразием композиционных и цветовых решений, един-

⁶ К. Петров-Водкин, Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия, Л., 1970, стр. 272.



Рис. 3. Рекламное панно. Начало XX в. Музей истории Ленинграда



Рис. 4. Вывеска. Начало XX в. Музей истории Ленинграда

ством предметности и декоративности, идущим от рекламной функции, выразительностью парадоксальных сопоставлений, наивной радостью мирозидания.

В той же книге К. Петрова-Водкина есть интересное указание: «Вывеска в параллель с картинным искусством пережила все его переходные этапы: примитив, реализм, академизм и упадничество»⁷. Быть может, эта схема и не совсем точна, но в основе ее лежит верная

⁷ Там же, стр. 272.

мысль о зависимости и сложных взаимосвязях городского изобразительного фольклора и профессионального искусства.

В силу своей природы городской примитив лишен той консервативности, которая присуща народному, крестьянскому искусству. Более динамичная по сравнению с патриархальным населением старой деревни городская среда, более широкие и многогранные связи даже провинциальных городков с «внешним миром», торгово-денежные отношения, определявшие законы художественного рынка, не всегда прямое, но постоянное соприкосновение с профессиональным искусством (и в частности, через «средства массовой информации»: иллюстрированные журналы и т. п.) — все это обусловило восприимчивость примитива к изменениям вкусов и направлений. Академический классицизм, романтизм, реализм передвижнического толка, сецессия в той или иной степени наложили отпечаток на творчество вывесочников, самоучек, любителей, провинциальных и столичных примитивистов, старавшихся походить на «настоящих» художников.

Эти неизбежные влияния не приводили, однако, к нивелировке и пассивному подражательству. Характер примитива, социально-культурная область его самореализации и бытования предопределили весьма активную переработку сюжетов и стилистических приемов, выработанных в профессиональном искусстве. В том-то и дело, что городской изобразительный фольклор, будучи определенным образом связан с канонами и традициями художественной школы и «больших» направлений в искусстве, стал способом самовыражения широких слоев русского дореволюционного общества.

Нельзя забывать при этом и «промежуточность» этого культурного слоя, его прочных и разветвленных генетических связей с крестьянским творчеством, всей эстетической и социально-бытовой системой народного изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Городские и крепостные художники, кустари, ремесленники были в своей массе выходцами из деревни и в своем творчестве сохранили и трансформировали многие черты и качества крестьянского искусства: свежесть и непредвзятость мироощущения, жизнерадостность, любовь к ярким и нарядным краскам, подсознательное неприятие натуралистического бытописательства.

Городской изобразительный фольклор не только «брал» у русской художественной культуры, но и «давал» ей. Изучение народного искусства, особенно конца XIX — начала XX в., когда капиталистические отношения разрушили вековую обособленность деревни и патриархальную окостенелость ее бытового уклада, невозможно без учета художественного опыта города, различными путями проникавшего в деревню. Это относится и к вятской игрушке, и к богородской резьбе, и к лубкам, и к изразцам, и к расписным и инкрустированным прялкам, и ко многим другим разновидностям народного творчества. В литературе бытует мнение, что влияние города на крестьянское искусство было сплошь негативно: нарушилась его чистота, в него проникли низкопробные мещанские вкусы и т. д. Такое решение вопроса, не лишнее, конечно, оснований, представляется, однако, несколько упрощенным и прямолинейным. Взаимоотношения городской и деревенской культур были более сложными и не столь однозначными; надо полагать, что более внимательный анализ городского изобразительного фольклора внесет некоторые коррективы в это традиционное суждение.

Еще более значительны «выходы» примитива в профессиональное искусство. Выше уже упоминалось о сближении их путей в русском искусстве XVIII в.; немало аналогичных явлений и в искусстве XIX в. Достаточно вспомнить сатирические и патриотические лубки А. Венецианова и И. Теребенева эпохи войны 1812 г. Меньше внимания уделялось этому аспекту при рассмотрении работ школы А. Венецианова.



Рис. 5. Фрагмент плафона над лестницей в купеческом доме. Город Мышкин Ярославской губернии. Середина XIX в. Музей истории Ленинграда

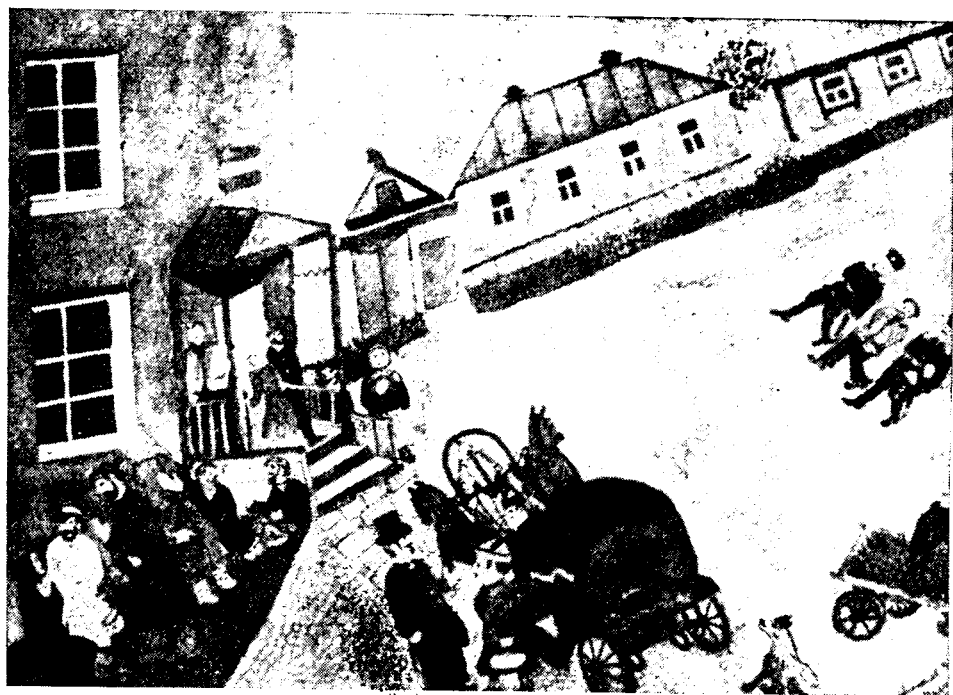


Рис. 6. И. Никифоров. У городского суда. Подмосковье. XIX в.

и близких к ней художников. Между тем произведения художников Н. Крылова, Ф. Славянского, Л. Плахова, Г. Сороки, Е. Крендовского, И. Щедровского, И. Хруцкого, Ф. Шмелькова, Н. Степанова, Л. Соломаткина и других дают много материала для сопоставлений и выводов. Выходцы из крепостных или городских низов, эти художники, приобщившись к профессиональному искусству, внесли в него не только ярко выраженные демократические тенденции, но и многие стилистические признаки художественного примитива: свободу от академических условностей, любовь к деталям и подробностям, наивную и простодушную тщательность изобразительного письма.

Вторая половина XIX в., ознаменовавшаяся победой критического реализма в русской живописи, дает в этом отношении значительно меньше материала. Зато в первые два — три десятилетия нашего столетия интерес к городскому изобразительному фольклору и его творческое освоение становятся осознанным и активно действующим фактором художественного процесса. Взаимоотношения примитива и профессионального искусства кардинально меняются. Настойчивый, одержимый, хотя и не всегда верно ориентированный поиск начал народной жизни, осознание безысходного кризиса буржуазно-дворянской культуры и ее решительное неприятие приводят многих молодых художников не только к крестьянскому, но и к городскому фольклору. Причину этого явления следует искать в программной антибуржуазности русского «авангарда» начала века, стремлении молодых художников к созданию «искусства улицы». Растеряв связи с деревней, питавшие русский реализм предшествовавших эпох, не найдя контактов с пролетарским движением, они тянулись к широким слоям ремесленников, кустарей, городской бедноты и даже деклассированных элементов.

Необыкновенно яркий взрыв художественного примитива наблюдается в первые годы после революции, когда перед народным творчеством открылись новые возможности. Художников из народа поощряют, для них организуют выставки и самостоятельные студии; их привлекают к важной общественной и гражданской функции — оформлению городов и сел, революционных празднеств, рабочих и сельских клубов, агитпоездов и т. п. К сожалению, этот интереснейший материал почти не сохранился и о нем можно судить главным образом по единичным фотографиям да воспоминаниям современников.

Влияние русского примитива (в разной мере и в различных своих качествах) проявлялось и в творчестве многих советских художников, плодотворно работавших в 20—30-е годы.

Городской изобразительный фольклор, его развитие и место в бытовом укладе народа и художественном процессе XVIII — начала XX в., его этнографический, социологический и эстетический аспекты — сложная и практически еще не изученная проблема, стоящая на стыке нескольких научных дисциплин. Предстоит большая работа, и прежде всего по собиранию, систематизации и изучению фактического материала (а его с каждым днем становится все меньше!), выявлению наиболее ценных и ведущих тенденций, обобщению его в историческом и теоретическом плане. Но и сейчас уже вряд ли можно отрицать ценность городского изобразительного фольклора, его эстетическое и этнографическое значение.
