

Ростовская финифть XVIII-XIX вв.: между художественным ремеслом и народным промыслом

М.М. Федорова

Ростовская финифть не избежала участи многих других художественных ремесел Нового времени, которые отечественная наука рассматривала исключительно в качестве народных художественных промыслов. Их специфику справедливо видели: в опоре на конкретную традицию определенного региона, в родовой, а не индивидуальной характеристике предметов, в использовании образцовых произведений, в особой роли заказчика и автора, когда последний скорее является исполнителем произведения, чем создателем, и его творческое участие проявляется не в созидании новой реальности, а в способности дать возможность проявиться Божественному творению. Таким образом, среди признаков народного искусства назывались характеристики, присущие всему средневековому искусству, что значительно раздвигало временные рамки существования народных промыслов. Поэтому согласимся с мнением И.Л. Бусевой-Давыдовой, считающей, что «вероятно, методологически правильно было бы говорить не о народном искусстве Древней Руси, а об определенной стратификации внутри целостного явления – русского искусства эпохи Средневековья»¹. Что осложняет выделение в средневековой культуре народные и «не народные» слои.

При этом следует заметить, что интересующие нас художественные ремесла использовали материалы (или их производные) и технологии, появившиеся в России в период Нового времени и, как правило, происходили из художественных мастерских, где работали профессиональные мастера. Период, когда художественное ремесло, привнесенное в провинцию через привозимые изделия или непосредственное творчество профессиональных мастеров, работавших на месте, еще не выработало традицию, которую можно было бы назвать народной, рассматривался как второстепенный и относился ко времени генезиса промысла. Хотя изделия, которые мы можем отнести к продукции промысла, часто были одним из видов продукции художественного центра и не определяли его лицо в целом.

¹ Бусева-Давыдова И.Л. Западноевропейские источники русской иконописи и проблема примитива [Текст] / И.Л. Бусева-Давыдова // Примитив в изобразительном искусстве: Материалы научной конференции. 1995. М., 1997, С. 37.

Понятия художественного ремесла и художественного промысла очень близки. Ремесло, не только русское и не только художественное, лежит в основе любой технологии. Оно, в своем развитии, может стать базой для профессионального, высокого искусства, художественной промышленности, народного промысла. Но, если под «ремеслом» подразумевают ручной труд определенной квалификации, то дефиниция «промысел» углубляет в нем целеполагание — труд, направленный на достижение определенного результата, подразумевающий не только творческое выражение, но и материальное вознаграждение. Таким образом, понятие ремесла, определяя рукотворность изделия, в большей степени является носителем художественной составляющей явления, а понятие промысла — экономической. На определении места и доли экономической компоненты в художественном промысле основаны теоретические споры исследователей народного изобразительного искусства. Хотя еще в 1982 г. Г.К. Вагнер писал: «Онтологический аспект состоит в том, что народное искусство во все эпохи было и является, в основном, не идеологическим отражением внешнего мира, а самим бытием. Произведение народного искусства не подражает чему-то, не возвещает что-то, оно, прежде всего, есть само по себе бытие. ... Отсюда и гносеологический аспект заключается в том, что традиционное народное творчество есть не воспроизведение действительности, а ежедневное, ежечасное ее творение...»². Из чего следуют не только эстетические, но социальные, производственные и экономические компоненты в народном художественном промысле.

О взаимоотношениях понятий ремесла и народного искусства емко сказано в статье Л.В. Казаковой, которая рассматривает ремесло «как исполнительское искусство и народные традиции, связанные с определенной системой образов и технических приемов...»³. Таким образом, именно содержание духовной традиции и интерпретация технических приемов превращала ремесло в народный промысел.

Об истории появления, начальном периоде развития ростовской финифти и формировании промысла сказано немало⁴. Но, несмотря на

² Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства [Текст] / Г.К. Вагнер // Проблемы народного искусства: ред. М.А. Некрасова, К.А. Макарова. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 49-50.

³ Казакова Л.В. Традиции ремесла в художественной промышленности [Текст] / Л.В. Казакова // Проблемы народного искусства / Под ред. М. А. Некрасовой и К. А. Макарова. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 129

⁴ Титов А.А. Живопись по финифти в городе Ростове. (Посвящается Е.А. Алексееву) [Текст] / А.А. Титов // Вестник Ярославского земства. Отд. III. Ярославль, 1875. С. 70-74.; Фуртов К.А. Финифтяное производство. Пособие для мастеров [Текст] / К.А. Фуртов. М., 1911. 32 с.; Суслов И.М. Ростовская эмаль. Ярославль [Текст] / И.М. Суслов. Ярославское книжное издательство. 1959. 45с., ил.; Борисова В.И. Ростовская финифть: Альбом [Текст] / В.И. Борисова. М.: Интербук, 1995. 158 с.; Федорова М.М. К вопросу о ранней ростовской финифти [Текст] / М.М.Федорова // СРМ. Вып. V. 1993. С. 122–130.

имевшиеся расхождения по некоторым из данных вопросов⁵, эти исследования так и не были подкреплены анализом собственно традиции ростовской финифти XVIII–XIX вв. Традиция, к которой мы обратимся, включает духовную, технологическую, стилистическую, тематическую и социальную составляющие.

Начнем с традиции используемых материалов, куда относятся: медь, эмаль, краски. Медь в Ростове не добывали. Изначально ростовские мастера работали так же на привозных эмалях и красках. Мы не имеем письменных свидетельств о том, на какой эмали писали первые ростовские мастера в XVIII в., но визуальные наблюдения позволяют утверждать, что все подготовительные слои при белоготовке были однородными — эмалевыми. В первой трети XIX в. ситуация не изменилась, но можно говорить о дифференциации эмали по качеству в работах различных мастеров. В XIX в. использовали толченый бисер — оплавленные стеклянные шарики. Бисер в Россию XIX в. привозили из Италии, Богемии и Франции. Бисер был дороже белого на скеле стекла, которое называли «бемским», и поэтому во второй половине XIX в. на медную пластинку сначала наносили толченное стекло, затем непрозрачную поливу, и только потом шел тонкий слой толченого бисера. Все компоненты были стеклосодержащими, но разного качества, что удешевляло продукцию.

В начале XX в. стекло стало заменять бисер и в последнем покровном слое. С.В. Чехонин, в результате обследования промысла в 1915 г., выяснил, что мастера при «белоготовке» последовательно на медную пластину наплавливали стекло — эмаль — стекло, что снижало качество живописи. Стекло давало холодный голубоватый оттенок, оно использовалось, чтобы скрыть погрешности обжига. Чехонин сравнивал эти изделия с работами конца XVIII — начала XIX вв. и совершенно справедливо отмечал, что старые мастера писали не на стекле, а на самой эмали⁶.

На оборотную сторону медной пластинки наносят контрэмаль. По описанию процесса изготовления финифтяных штук у К.А. Фуртова⁷, специально контрэмаль не готовилась, использовались отходы производства. Судя по визуальным наблюдениям над отдельными произведениями финифти, мастера в это время часто ограничивались и одним стеклом.

Известен список красок, которыми пользовался в 1765 г. в мастерской Ростовского Архиерейского дома Гавриил Елшин, он включал 19 наи-

⁵ Шитова Л.А. К истории ростовской эмали XVIII–XIX вв. [Текст] / Л.А. Шитова // Древнерусское и народное искусство в собрании Загорского музея-заповедника. М., 1990. С. 96–106; Федорова М.М. Ростовская финифть второй половины XIX в. (к проблеме формирования промысла) [Текст] / М.М.Федорова // Сообщения Ростовского музея. Вып. VI. Ростов, 1994. С. 146–164.

⁶ Супрун Л.Я. С.В. Чехонин о Ростовском финифтяном промысле начала XX в. [Текст] / Л.Я. Супрун // Сб. трудов НИИХП. Вып.8. М: Легкая индустрия, 1975. С. 149–156.

⁷ Фуртов. Указ. соч. С. 8.

менований⁸. Во второй половине XIX в. мастера краски готовили сами, секрет изготовления был коммерческой тайной. Его тщательно хранили и передавали из поколения в поколение. К.А. Фуртов в своем «Пособии для мастеров» опубликовал два рецепта приготовления красок, основанных на использовании бисера и смальты⁹. Визуальные наблюдения опять же позволяют говорить, что в конце XIX в. красочная палитра включала не более восьми названий.

Таким образом, традиция используемых материалов в ростовской финифти XVIII – XIX вв. не была неизменной и развивалась в направлении удешевления производства.

Техника росписи в течение исследуемого периода также не была постоянной. До начала XIX в. нельзя выделить конкретные приемы письма, на которые можно было бы безоговорочно опереться при атрибуции памятника. В XVIII в. техника росписи была близка к московской миниатюре, мастера использовали и короткий мазок, и пунктир, широко применяли лессировки. Особое внимание пунктиру отводилось в начале XIX в. Пунктиром с лессировками писали лучшие мастера первой трети XIX в. А.А. Титов отмечал: «Образа, принадлежавшие кисти прежних художников, были написаны тем же способом, какой употребляется в миниатюрной живописи, то есть, пунктиром... В настоящее время этот метод почти оставлен, быть может потому, что употребляемые ныне краски мало пригодны к подобного рода способу наложения»¹⁰. С увеличением объемов расписанных пластин пунктир остался только в самых дорогих заказах.

Во второй половине XIX в. в массовой продукции появились свои приемы письма, сформировалась новая традиция. В начале 1940-х гг. В.М. Василенко писал: «... Другое направление более самостоятельное, нашло себе выражение в массовой продукции. Здесь и возникли черты народного примитива с праздничностью и яркостью колорита, с упрощенным сочетанием двух-трех цветов, с лаконичностью изобразительного штриха»¹¹. Эта техника была более простой и доступной для большого круга мастеров. Распространение системы росписи, основанной на применении в миниатюре на эмали относительно широкой, кистевой росписи и позволяет, на наш взгляд, говорить о появлении изделий народного промысла в ростовской финифти. Но произошло это только к середине XIX в. Таким образом, и приемы росписи претерпели значительные изменения.

Если говорить о стилевой направленности, то ростовская финифть, в своей более профессиональной части, всегда была связана с процессами, происходящими в русском искусстве. Изначально мастера усвоили новую

⁸ Федорова М.М. Указ. соч. С.127.

⁹ Фуртов. Указ. соч. С.10.

¹⁰ Титов А.А. Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии (с предисловием Н.П. Кондакова) [Текст] / А.А. Титов. Б.м., 1901. С.11.

¹¹ Василенко В.М. Ростовская финифть [Текст] / В.М. Василенко // Народное искусство СССР в художественных промыслах. Т. 1. М., 1940. С.48.

технологии вместе с новой образностью. Образцом для ростовских икон на эмали была религиозная живопись Нового времени. В.М. Василенко писал: «С самого своего возникновения ростовское финифтяное искусство было мало связано с древнерусской иконописной традицией. Оно складывалось под сильным влиянием искусства светского, его реалистических тенденций, его стилей»¹². В ростовской финифти отразились изменения, происходившие в русской иконе Нового времени. Она создавалась то под влиянием барокко, то классицизма, в дальнейшем в ней нашли отклик историзм, салонная живопись конца XIX в., модерн.

Самой устойчивой в ростовской финифти была тематическая традиция – иконописная. Появление видового пейзажа и портрета было связано с иконописью определенного типа.

Сущность иконы, как образа Божественного первообраза, предопределяла использование иконографического первоисточника. Митрополит Филарет (Дроздов) говорил: «Дерзость писать иконы по воображению живописца есть порождение своеволия новейших времен...»¹³. В качестве образца мастера могли воспроизвести композицию на профессиональной миниатюре, гравюре, иконе и даже фрагмент монументальной росписи в храме. В процессе творческого освоения образца создавалось новое произведение. При дальнейшем тиражировании отрабатывались приемы, которые впоследствии ложились в основу стилистической и технологической традиции. Чем выше профессиональный уровень образца, тем он содержательнее для мастера, тем шире у него возможность к интерпретации. Собственно, в профессионализме ранней ростовской финифти и был заложен потенциал ее дальнейшего развития и как промысла в том числе. Профессиональная эмальерная живопись, стоявшая у истоков ростовской финифти, дала возможность местным мастерам оценить декоративные возможности материала и работать в дальнейшем над поисками его выразительности.

В ростовской финифти существовала многоуровневая структура, на разных этажах которой шел свой процесс развития. Признаки народной культуры в одних произведениях соседствовали с миниатюрами, включающими в себя черты профессиональной миниатюрной живописи. В низовом потоке шел процесс внутреннего изменения содержания образа. От исторических картин на религиозную тему мастера переходили к традиционному православному образу. В ростовских иконах на эмали появилась условность, бесстрастность, статичность. Процесс движения к традициям иконописи и к народной культуре шел от профессионального искусства, а не наоборот. Поэтому ростовскую финифть, как порождение народной культуры, можно рассматривать только лишь в том отношении, сколько ее содержалось в

¹² Там же.

¹³ Филарет. Слово в день Успения Пресвятой Богородицы. 1846 г. [Текст] / Филарет // Слова и речи синодального члена Филарета митрополита московского. Изд. 2-е, доп. М.: Типография Готье и Монигетти, 1848, С.208.

многовековой ростовской иконописи, одним из последовательных этапов развития которой и была иконопись на эмали в Ростове.

Таким образом, ростовская икона на эмали, продолжая местную иконописную традицию, развивалась в тесном контакте с иконописью Нового времени. Будучи непосредственно связанной с технологическими особенностями производства, она также следовала развитию русской миниатюрной живописи на эмали. Техника и стилистика живописи ростовской финифти последней трети XVIII – первой половины XIX вв. свидетельствовали о значительном влиянии на нее профессиональной миниатюры и живописи. О безусловном следовании традиции мы можем говорить в отношении тематики, и об относительном сохранении – в используемых технологиях и материалах, т.е. воспроизведении именно традиции художественного ремесла, а содержание и стилистика образов были более подвижными.

Не касаясь социальной стороны вопроса, но учитывая, что со временем изменилась социальная принадлежность мастеров (от священства и штатных служителей архиерейского дома, к ростовскому купечеству и мещанству), можно сделать вывод о том, что традиция в ростовской финифти была «живой», мобильной, чутко реагирующей на запросы времени и требования рынка.

Народные художественные промыслы возникали в период Нового времени на базе художественных ремесел и были связаны с ними не только хронологически, но и онтологически, потому что зарождались на переходном этапе к новой культуре и содержали в себе черты старого и нового. Размытость и двойственность понятия «народный художественный промысел» привели к тому, что ряд исследователей предпочли от него отказаться. Исходя из того, что «центры традиционной культуры представлены не только промыслами»¹⁴, было предложено ввести термин «традиционные художественные производства», где по определению М.С. Кагана «... производство... – «социально-конкретный механизм организации художественного творчества»¹⁵.

Таким образом, понятие «народный промысел», имея свои временные рамки, не характеризует всю ростовскую финифть XVIII-XIX вв. в целом. Более емко ее можно определить как художественное ремесло, развивающееся в центре традиционного художественного производства, что как нельзя лучше подтверждает и современное состояние ростовской финифти.

¹⁴ Мамонтова Н.Н. Проблемы изучения традиционных форм культуры и понятие «народное искусство» [Текст] / Н.Н. Мамонтова // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Сборник статей. Вып. 1. М., 1997, С. 29

¹⁵ Коган М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории [Текст] / М.С. Коган. Л.: Художник РСФСР, 1964. С.34.