

РОСТОВО-ЯРОСЛАВСКИЙ
АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК

С О О Б Щ Е Н И Я
РОСТОВСКОГО МУЗЕЯ

ВЫПУСК VI

Ростов, 1994 г.

ББК 78.381

С 63

Сообщения Ростовского музея: Выпуск 6. —
Ярославль: Фонд гражданских инициатив «Со-
действие», 1994. — 256 стр.

С $\frac{4400070000-003}{M798 (03)-94}$ без объявл.

© Ростово-Ярославский архитектурно-художественный
музей-заповедник, 1994.

ISBN 5-85975-029-3

РОСТОВСКАЯ ФИНИФТЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. **(К проблеме формирования промысла)**

М. М. Федорова

Ростовская финифть — явление настолько известное, настолько сложное и неоднозначное. До 1917 года, это — религиозное искусство, но, в отличие от близкой по содержанию иконописи Палеха, Мстеры и Холуя, опирающихся на древнерусское наследие, — религиозное искусство Нового времени. Период адаптации, переживания, переосмысления новой иконографии, связанной с западно-европейской художественной традицией, совпал с этапом формирования промысла. Ростовская финифть не крестьянское искусство, это — городской промысел. Другой особенностью ростовской финифти является ее сложная структура, в которой можно выделить два направления, одно — ориентированное на профессиональное искусство, другое — на народное. Этим, отчасти объясняется

невозможность выявления стилистических особенностей ростовской финифти в целом. Одним из самых сложных является вопрос о формировании промысла.

Первым, кто назвал ростовскую финифть промыслом и вообще заговорил о ней, был ростовский краевед, член Московского археологического общества — А. А. Титов. В 1800 году он выступил с докладом на заседаниях Этнографического отдела общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Императорском Московском университете. Это сообщение легло в основу нескольких публикаций Титова о ростовской финифти¹. Все они носили описательный характер. Автор подробно знакомил читателя с технологией производства, касался настоящего положения дел в промысле, но почти ничего не говорил об его истории. Описание Титовым промысла в 1880-е годы имело социально-критическую направленность. Он показывал тяжелый труд финифтянщиков, приводил примеры их заработков и цен на продукцию, осуждал деятельность скупщиков. Изучение Титовым ростовской финифти отвечало действиям русского правительства по сохранению народных промыслов. В последней четверти XIX в. проводились обследования центральных губерний России по выявлению очагов народных промыслов. Их описывали, собирали статистические данные о мастерах, разрабатывали планы создания ремесленных классов, началось коллекционирование изделий народных мастеров. Титов тоже публикует «Статистико-экономическое описание Ростовского уезда»², где приводит информацию о всех ремесленниках, торговцах и промышленниках уезда, их быте, организации производства. На статьи Титова опирались столичные исследователи посл. четв. XIX в., когда в своих работах упоминали о ростовской финифти.

Так, Е. М. Гаршин в «Очерке истории русской живописи по финифти»³ о ростовском промысле писал уже со слов Титова. Оппонентом Гаршина в статье «К вопросу о том, возможна ли история русской живописи на финифти» выступил Н. Петров⁴, который, говоря о подражательном характере русской живописи по эмали, сомневался в существовании самого предмета изучения. С Петровым был солидарен М. Сергеев⁵. Он, справедливо отмечая, что в ростовской финифти отразились «высоты или упадок художественных вкусов времени», называл ее продуктом эпигонства.

На собственные исследования опирался профессор А. Соколов в статье «Финифтянный промысел в Ростове Ярослав-

ской губернии»⁶, который в начале XX в. изучал промысел на месте. Но Соколов, как и предыдущие авторы, почти не касался вопросов истории промысла. В своей статье он ссылался на сведения еще одного ростовца, автора публикаций о ротовской финифти, — К. А. Фуртова.

Свое «Пособие для мастеров»⁷, как следует из предисловия, К. А. Фуртов составил еще в 1877 году, т. е. почти одновременно с работами Титова, а напечатал в 1911 году. Работа Фуртова интересна как взгляд на промысел человека, имеющего к нему самое непосредственное отношение.

К. А. Фуртов (Яйцов) происходил из семьи Яйцовых, занимающихся финифтью с сер. XIX в. В документах Ростовской ремесленной управы Яйцовы значатся сначала мещанами, затем купцами. Отцу К. А. Фуртова принадлежала одна из крупнейших в городе финифтяных мастерских и торговая лавка около Успенского собора. Кроме производства, Фуртовы скупали финифть у мелких мастеров, рассылали ее по городам, возили на ярмарки.

Фуртов, как и Титов, едва касаясь истории промысла, основное место в своей публикации отводит описанию технологии производства. Они едины в оценке современного им промысла, но видят разные причины кризиса. Фуртов пишет: «Ныне финифтянное производство доведено до полного упадка и сбыт уменьшается с каждым годом; развелось много мелких мастеров, которые узнавши места, куда доставлялись иконы, обратились в эти места с предложением своих работ и сбили цену до невозможности»⁸. То есть, причина кризиса в перепроизводстве и конкуренции.

В советское время первые публикации о промысле появились в конце 1930-х годов. Из них наибольший интерес представляет собой статья Василенко в сборнике «Народное искусство СССР в художественных промыслах»⁹. Василенко впервые отметил существование двух направлений в развитии ростовской финифти — копирование произведений большого искусства и выпуск массовой продукции, «... которая являлась самостоятельным творчеством мастеров»¹⁰. Именно массовую продукцию Василенко относил к народному искусству. Он писал: «Здесь и возникли черты народного примитива с праздничностью и яркостью колорита, с упрощенным сочетанием двух-трех цветов, с лаконичностью изобразительного штриха»¹¹. Изделия, ориентированные на работы профессиональных художников, по мнению Василенко «... не имели уже никакого отношения к народному искусству»¹². По су-

ществу, Василенко наметил пути изучения ростовской финифти, по которому пошли современные исследователи.

Первой монографией о ростовской финифти была книга И. М. Сулова «Ростовская эмаль»¹³. В развитии промысла в первой половине XIX в. автор усматривал влияние академического столичного искусства. Он впервые отметил формирование портретного жанра, связывая его с распространением гравюры, литографии и фотографии. Следуя Титову и Фуртову, вторую половину XIX в., Сулов рассматривал, как упадок промысла.

Следующий шаг в изучении ростовской финифти, на наш взгляд, был сделан сотрудницей Сергиево-Посадского музея Шитовой Л. А.¹⁴. Как и Василенко, и, дополняя его, Шитова считает, что у истоков промысла слились две живописные культуры — профессионально-иконописная и народная. Эти культуры продолжали существовать рядом на протяжении всей дореволюционной истории промысла, который на каком-то этапе можно определить как городской примитив, а во второй половине XIX в. он переходит в разряд истинно народного промысла, правда, в той же статье Шитова говорит о том, что к 1760-м годам промысел уже сформировался.

Трудности, переживаемые ростовской финифтью во второй половине XIX в., были общими для многих промыслов. В статье о мастерах Холуя, Мстеры и Палеха Н. П. Кондаков писал: «Конечно в промышленной иконописи самый иконописный сюжет ограничен только необходимыми фигурами святых с самыми сокращенными схемами всей обстановки»¹⁵. Об этих же иконах, близких к ростовской мелочи, писал и Бакушинский: «Противоположна аристократической традиции была струя, возникшая в пластах крестьянской психики. Стилистически это было изживание примитивного земледельческого мировоззрения с его яркостью, локальностью и многоцветием колорита, симметрией и статичностью построения, простотой, скупостью и символикой образов»¹⁶. Характеристики Кондакова и Бакушинского в полной мере применимы и к значительной части ростовской финифти втор. пол. XIX в.

Таким образом, мнения исследователей о состоянии ростовской финифти во втор. пол. XIX в. расходятся. Одни считают этот период упадком, другие — естественным бытованием промысла. Рассмотрению этого вопроса и посвящена настоящая статья.

В начале XIX в. ростовские мастера, как и прежде, продолжают писать дробницы для окладов евангелий, потиров,

крестов. Но, если для работ XVIII в. характерны поиски своего художественного языка, то, чем ближе ко втор. четв. XIX в., тем четче проявляется иная закономерность. Ростовская финифть становится все более консервативной, ее развитие идет не через восприятие нового, а через разработку уже найденных форм и приемов, происходит усвоение и тиражирование уже накопленного опыта. В то же время, отчетливо проявляется влияние профессионального искусства, сказавшееся в ориентации на произведения масляной живописи и установки классицизма: стремление к светотеневой моделировке лица, уравновешенности отдельных частей композиции, их соподчиненность, выделение главного. Но недостаток школы сказывается в слабом рисунке, растерянности при построении многофигурной композиции.

В первой четверти XIX в. ростовские мастера начинают осваивать всероссийский рынок. Так, в 1820 году Г. Гвоздарев принимает заказ на изготовление для Троице-Сергиевой Лавры 3000 образков в серебряной оправе, в 1831 году его сменил Серебренников¹⁷. Известно, что Серебренниковы занимались не живописью по эмали, а изготовлением оправ и торговлей. Значит, в данном случае, они выступали посредниками, как скупщики продукции.

Расширение рынка сбыта влияло и на тематику росписи. Для ТСЛ мастера писали образки самого Сергия Радонежского, иконки «Явление Богородицы Сергию Радонежскому», «Сергий у гроба родителей», виды Лавры. Новые заказы вели к росту производства финифти, привлечению новых мастеров.

Со временем широко известной и доступной стала технология производства. Живописная эмаль воспринималась уже не как иноземная диковина, а как свое привычное дело, к тому же приносящее доход. В производство пришли купцы, мещане, ремесленники, крестьяне. Теперь их мировоззрением был обусловлен образно-стилистический язык ростовской финифти. Пришли люди, обладающие культурой не столько духовной, сколько светской, что нашло отражение в их произведениях.

Как уже было замечено исследователями, ростовские мастера не случайно стали ориентироваться на вкусы простонародного заказчика¹⁸. После Отечественной войны 1812 года в образованных слоях общества возник интерес к русской истории, что вкупе с основными направлениями развития художественной жизни в Западной Европе, привело к реставра-

ции ушедших стилей, обращению к забытым технологиям. Место живописной эмали в украшении церковной утвари стала занимать чернь, чеканка, эмаль по скани и т. д. Сократилось число дорогостоящих заказов у ростовских мастеров. Нельзя сказать, что церковь совершенно оставила своим вниманием местных финифтянщиков. Но, если прежде они украшали дорогие вкладные вещи, предметы из архиерейского облачения, то теперь заказчиком стал приходской храм или монастырь. Появился новый покупатель, хотя и менее обеспеченный, но зато и более многочисленный. Иконки «просто-го письма» предназначались для прихожан и паломников.

В пер. пол. XIX в. художественную жизнь Ростова представляла не одна живопись по эмали. Одновременно существовал и провинциальный бытовой портрет. Естественно эти два явления не были изолированы друг от друга. Сравнивая финифтяную дробницу и купеческий портрет, можно заметить, что они решены с использованием сходных выразительных средств. Портреты купцов, как и изображения евангелистов, как правило, поясные, с оборотом в 3/4. Те и другие существуют в условной среде, на безликом, высветленном в центре фоне. Статичные, лаконичные композиции, использование «говорящих» /поясняющих изображение / предметов/, этапность письма, пристрастие к крупным цветовым пятнам — все это черты, присущие как купеческому портрету, так и финифтяной дробнице. Живописец, как и эмальер, следует за профессиональным искусством, но не слепо копирует его образы, а по-своему причитывая их, вводит в свою систему ценностей. Поэтому евангелисты у ростовских финифтянщиков в это время похожи на степенных, добропорядочных купцов.

Оба явления объединяют не только внешнее сходство, они имеют одинаковую природу. Их создавали мастера, происшедшие из одной социальной среды, получившие сходное образование и воспитание. В своем творчестве они ориентировались на профессиональное искусство, но не обладая специальными навыками и соответствующим кругозором, писали согласно своим представлениям и способностям. Взрастившая этих мастеров народная культура лежала в основе их произведений. Финифтяную дробницу и купеческий портрет, как бы хороши они не были, трудно спутать с произведениями профессиональных художников. Ростовскую финифть этого времени, как уже было замечено Л. А. Шитовой¹⁹, можно отнести к явлениям третьей культуры, к городскому примитиву.

Как писал Прокофьев²⁰, в примитиве происходит постоянное брожение, перемешивание слоев, их миграция. Одни мастера уходят в профессионалы, другие опускаются ниже. Те же процессы происходили и в ростовской финифти. Некоторые мастера достигали определенного уровня профессионализма, например Н. А. Сальников, домашнее образование которого позволило ему выдержать испытания на звание некласного художника в академии художеств²¹. Другие сформировали круг мастеров, чье творчество уже можно определить как промысел.

Производство живописи по эмали в Ростове принимает массовый характер к 1840-м годам. Судя по «Подробному именованному регистру торгующим и промышленникам...»²² в феврале 1845 года в Ростове финифтянское мастерство имели 8 человек. Самыми крупными были мастерские братьев Шапошниковых, в которых работали по четыре человека. Существует множество документов, в которых приводятся разные цифры, работавших в то время мастеров. В некоторых списках в число финифтянщиков включали также и белоготовильщиков, хотя в 1842 году их уже отделяли от живописцев, т. е. в это время уже закрепилось деление единого прежде процесса на отдельные этапы. Более точные сведения о числе мастеров-живописцев дает ведомость Ростовской Городской Думы за 1849 год²³, по ней: «занимаются живописью по финифти и торговли никакой не производят...» — 18 человек. Среди них названы почти все финифтянщики, имевшие мастерские в 1845 году. В ведомости о числе ремесленников г. Ростова за 1855 год числится 71 финифтянщик²⁴, а в 1857 году их уже 119²⁵, правда в это входили белоготовильщики и оправляльщики. Общее число всех мастеров, по сведениям А. А. Титова²⁶, в 1861 году — 117 человек, в 1865 — 167 человек, это же число остается практически стабильным до 1870-х годов. Число хозяев-финифтянщиков возросло с 15 до 26 человек. Таким образом, значительное увеличение числа финифтянщиков произошло в 1850—60-х годах. Резкий скачок с 1861 по 1875 годы, возможно, связан с реформами 1860-х годов. В первой половине 1880-х годов из 26 хозяев 1870-го года фигурируют хозяева только пяти мастерских²⁷. Все это позволяет сделать вывод о том, что в 1870-х годах в промысле работало максимальное число мастеров. Ростовская финифть была городским промыслом, по данным Земской Управы за 1878 год в уезде работал только один мастер-финифтянщик²⁸. О чем Титов писал: «...остальные промыслы;

... иконопись ... финифтяное производство ... не перевелись в Ростовском уезде, а между тем, по высокой цифре доставляемого ... заработка, желательно было бы видеть распространение их в среде крестьянского населения»²⁹.

Об организации промысла в это время мы можем судить более или менее определенно, так как Титов и Фуртов в своих трудах описывали именно этот период. Причем, с разных точек зрения. Титов, как прогрессивно настроенный деятель. Фуртов, как крупнейший скупщик, т. е. представитель именно того зла, что, по мнению, Титова, губило промысел.

В Статистико-экономическом описании Ростовского уезда, вышедшем в 1880 году, Титов писал: «Наиболее развитым, судя по количеству занимающихся лиц, оказывается ремесло финифтяное, которым вместе с приготовлением оправ занимаются в г. Ростове 166 человек. Производство по этому ремеслу не только не сокращается, но напротив, все более усиливается. Хотя с другой стороны, именно в художественном отношении, в нем против прежнего, замечается упадок; но художественная сторона при громадном спросе на финифтяные образа, как бы вовсе не замечается»³⁰. А в «Очерке живописи по финифти в Ростове», написанном в том же 1880-м году, Титов говорит чуть ли не обратное: «Мне кажется, что ниже теперяшнего уровня... оно упасть не может, во 1-х потому, что молодое поколение неохотно принимается за финифтяное мастерство, а ищет себе иных более благодарных занятий, и во- 2-х потому, что спрос на финифтяные образа, вероятно, останется еще долго в одних размерах, хотя от постоянного уменьшения рабочих рук цены на произведения по финифти могут увеличиваться»³¹. Из этих высказываний можно сделать вывод, что рост производства финифти происходил при сокращении числа мастеров. Мы не имеем точной информации о развитии этого процесса. Но, судя по тому, что в начале 1880-х годов в журналах проверки торговых и промышленных заведений речь идет только о пяти мастерских, то можно говорить об укрупнении мастерских, видимо, за счет сокращения мелких. В указанных мастерских работало от трех до десяти человек. Здесь уже не только распиливали пластинки, но и выполняли для них оправы, занимались реализацией продукции. В мастерской, принадлежавшей Матрене Федоровне Завьяловой, использовались ручные машины³². Таким образом, после разделения в 1840-х годах мастерских по специализациям в 1880-е годы они вновь стали объединяться, превращаясь в мелкотоварное производство.

Вместе с тем, четкой регламентации подвергся сам творческий процесс, подробно описанный как Титовым, так и Фуртовым. Мастер расписывал в день от 500 до 800 пластинок. Напряженный трудовой ритм заставлял все более упрощать и обобщать изображение. Но все же, думается, упрощенная роспись была результатом не только все увеличивающейся скорости письма. Фуртов отмечал, что есть мастера, которые «пишут одни только крупные сорта и к мелочи не способны вовсе»³³. Даже в документах Ростовской Ремесленной Управы около фамилии мастера можно встретить пометку, что финифтянщик пишет только мелкие образа. Таким образом, «быстрое» письмо было не результатом упадка вкуса у мастеров, стремящихся выработать как можно больше пластин, а о приходе мастеров, которые не могли работать иначе. Так как они воплощали в росписи свои взгляды, тесно связанные с народной культурой.

Упрощенная роспись оказалась возможной и даже диктовалась запросами нового покупателя — крестьянина, рабочего, ремесленника. Здесь в восприятии ростовской финифти на первом месте стояли внеэстетические требования, так как в эмалевом образке они видели прежде всего икону. От иконы не ждали излишней красоты или чувственности. Иллюзорность, телесная осязаемость, бытовые детали могли ее только приземлить и отвлечь верующего человека от молитвы. Условность — необходимая дистанция между верующим и святым. Емкое и точное объяснение консерватизма традиционной русской иконы дал Ф. И. Буслаев: «Икона предназначалась для молитвы, и так же как молитва, не должна подвергаться личному произволу; от иконы требовали не новых совершенств, а воспроизведения древности, как того идеала, на котором основывается авторитет церкви»³⁴. Привычные в традиционной иконе, эти качества были органично восприняты и в эмалевых образках.

Образ святого должен быть узнаваемым, поэтому такое внимание уделяется не тщательной выписанности, а набору знаков, атрибутов, связанных в народном сознании с образом того или иного святого. Титов в «Статистико-экономическом описании Ростовского уезда» привел мнение финифтянщиков о том, почему покупатели не ценят хорошую работу: «... как ни напиши, хотя бы например, Николая Чудотворца, а за 2-х вершковый в оправе образ простолудин-покупатель более 60 коп. не даст. Он сравнит хорошо и дурно написанные образа и скажет: «Я Миколу знаю, для меня тот и дру-

вой все равен Микола» и возьмет последний, как более подходящий ему по цене»³⁵. В представлении рядового покупателя достоинство образка или иконки определялось их религиозным содержанием, они были лишь посредниками, условными знаками тех святых, к заступничеству которых человек прибегал.

Рассмотрим одну из работ того времени — иконку «Св. Иоанн Богослов и пр. Авраамий»³⁶, где изображена сцена встречи святых на реке Ишне. Иоанн Богослов несколько выше Авраамия, его указующий жест и покорно склонившаяся фигура собеседника показывают, кто здесь основное действующее лицо. Иоанн Богослов вручает Авраамию жезл, который четко виден в промежутке между фигурами, цель этого действия он поясняет, указывая рукой на икону «Крещение», которую держат в облаках два ангела. В направлении жеста святого изображен тот, против кого направлено действие — языческий идол. Полоска воды — река, поясняет место, где происходит событие. Композиция симметрична как по вертикали, так и по горизонтали, уравновешенна в массах. Она написана мазком, более быстрым и артистичным, чем сухой пунктир.

Рисунок кистью в подобных произведениях практически полностью вытесняет пунктир. На первое место теперь выступает линия, ее выразительность, ритм, силуэт. Мастера словно забывают на каком материале они работают. Они не используют глубину и прозрачность эмали, помня лишь о ее белизне, которая позволяет добиться ярких и контрастных цветовых сочетаний. В эмали они видят лишь основу для живописи. Последняя представляет собой какой-то универсальный вариант, пригодный для работы и на дереве и на стекле, и на бумаге. По разложенным цветовым пятнам подмалевок мастер быстро и размашисто рисует кистью, не смущаясь тем, что подмалевок не всегда совпадает с границами рисунка. Объем обозначается чуть ли не с помощью штриховки, как это было почти 200 лет назад в сольвычегодских эмалях. Этой штриховкой мастер старался не столько выявить форму, сколько разнообразить или украсить одежды, так как ее ритм совершенно не связан с реальным объемом.

Мастера «простого письма» привнесли в живописную эмаль свой мир, установили свои законы. Согласно которым, они не прорабатывают объем, пишут плоско, большое внимание уделяют контуру, отказываются от свето-тени и полутонов, используют яркие, контрастные цветовые сочетания. Ка-

жется, что они полностью пренебрегают достижениями прежней ростовской финифти. Но их творчество остается удивительно цельным. Оно сродни детскому рисунку, кажущаяся неловкость и грубость которого искупается простодушием и искренностью. Таким образом, соприкоснувшись с народной культурой поближе, ростовская финифть обратилась к тем же образным средствам, которые использовали мастера других промыслов.

Массовая работа на скупщика, потеря непосредственного контакта с потребителем, выход на широкий всероссийский рынок, увеличение числа мастеров из другого социального слоя отличают условия развития ростовской финифти сер. и втор. пол. XIX в. от более ранних. Все это способствовало смещению основного объема продукции ростовских эмальеров к стилистике народного промысла. Хотя не всю финифть этого периода можно назвать продукцией промысла. Идеалы более мастеровитой части финифтянщиков лежали в области профессионального искусства, которому они и стремились подражать, но их произведения, как правило, оставались в русле явлений третьей культуры. Границы третьей культуры размыты и в данном случае нельзя провести черту, отделяющую одно явление от другого, но в ростовской финифти черты народной культуры ярче проявились именно в «простом письме».

Фуртов писал, что мастера финифтянщики делятся по категориям — «...одни из них пишут только одну простую мелочь и других сортов почти не умеют писать, другие пишут двуличную мелочь и к ней одной способны, а то есть такие, что пахнут одни крупные сорта и к мелочи не способны во все...»³⁷. Достоинство работы определялось ее размером, что не всегда соответствовало мастерству художника. Некоторые финифтянщики уверенно переносили приемы «простого письма» на более сложные вещи — писали крупным мазком, не выявляли объем. Уже традиционный к этому времени пунктир обратился у них в свою противоположность. Если прежде на рубеже XVIII—XIX вв. и в пер. трети XIX в. он был незаметен — то сгущаясь, то разряжая точки постепенно лепили объем, то теперь явный и зернистый пунктир почти декоративен; его используют формально, не вдумываясь в смысл этого технического приема. Формальный пунктир, как и «быстрое письмо», стали отличительными признаками ростовской финифти втор. пол. XIX в.

Из Лазоревской церкви г. Ростова поступили два комплекта дробниц для царских врат, выполненные в третьей четв. XIX в., их можно отнести к городскому примитиву, но один находится на верхней его ступени, граничащей с профессиональным искусством, другой — на нижней, соотносимой с народным промыслом. Последний выполнен в 1861 году. Он отличается своей декоративностью: на сиреневом фоне лежат крупные локальные пятна зеленого, красного, желтого, сочетаемые по принципу дополнительного цвета. Яркие, контрастные, они проработаны резким темным мазком. Обращают на себя внимание угловатые, застывшие фигуры евангелистов, неумение показать объем и пространственные сокращения, огромная старательность в написании лика, контрастирующая со свободной манерой изображения одежд. Интересно выполнены символы евангелистов. Они, то доверительно нашептывают, то, с любовью глядят на «своего» евангелиста, как будто речь идет не о таинственных символах, а о домашних животных. Мастеру в своем произведении удалось создать атмосферу любви, тепла, праздника, каким для простого человека был каждый приход в церковь, не вызванный какой-то особой причиной.

Иначе выполнен другой комплект. В нем проявилось не столько массовое сознание, сколько личность самого финифтящика. Этот комплекс очень живописен, но его краски не спорят друг с другом, как в предыдущем случае, а составляют единую сине-зеленую красочную гамму. Мастер использует не локальное пятно, а сложный цвет. Он достаточно грамотно и раскованно пишет фигуры довольно широким и свободным мазком. «Миниатюры» выполнены на овальных пластинках, больший диаметр которых составляет 18 см. Работу непрофессионала выдают только некоторая условность в изображении одежд и небольшие ошибки в рисунке. Личность художника нашла выход в индивидуализации образов святых.

Данные комплексы, как и абсолютное большинство ростовской финифти содержат канонические изображения. Создается впечатление, что в рамках канона мастер чувствовал себя свободнее, чем при создании неканонических композиций. Канон оговаривал лишь основные характеристики образа, опора на него придавала мастеру уверенность в своих силах. Отступая от канона, он стремился найти себе другой образец, которому следовал даже в мелочах. Возможно, поэтому так, подчас, холодны, лишены живой творческой мысли работы финифтящиков, чей высокий профессиональный уро-

вень позволял точно копировать живопись, журнальные иллюстрации, фотографии. До тех пор, пока ростовская финифть оставалась только иконописью на эмали, вопрос создания самостоятельных творческих композиций не ставился, но он возник при расширении тематики росписи, когда мастера начали писать светский портрет и архитектурный пейзаж. То и другое имело место и в предыдущие десятилетия. Недаром Н. А. Сальников в прошении о прохождении испытаний в Академии художеств писал, что он, занимаясь финифтью с детства выполнял портреты с натуры³⁸. Нам теперь сложно судить о том, насколько распространены были в Ростове портреты на эмали в пер. пол. XIX в. Видимо, их стало больше с появлением фотографии и с ее распространением во втор. пол. XIX в. фотография вытеснила провинциальный купеческий портрет, представляла некоторую угрозу и для живописи на эмали, так как приводила к появлению сухих, невыразительных «под дагеротипы» портретов. Светских портретов в ростовском собрании немного. Возможно, это является следствием того, что, как писал Фуртов, что запрещение выполнять портреты Иоанна Кронштадского привело к тому, что мастера «... перестали писать и прочие портреты и опасаются даже изготавливать портреты Их Величеств Государя и Государынь и Царской семьи»³⁹.

Появление светского портрета в ростовской финифти, несмотря на ее религиозную направленность, было вполне закономерным. Так как копируя западно-европейские прототипы, мастера учились писать реального человека, а не символ, ориентация на который появилась лишь в иконах мастеров «простого письма» к сер. XIX в. Но даже и в работы последних проникало личное отношение мастера к святому, что приводило к индивидуализации образа. Большое значение в этом процессе имело массовое создание образков Дмитрия Ростовского, рост почитания которого пришелся на посл. четв. XVIII в. и пер. пол. XIX в.; изображая святого, мастера ориентировались на его прижизненные портреты. Судя по ростовскому собранию финифти, при создании портретов, мастера все же предпочитали копировать, а не писать с натуры, делая это грамотно и технично. И только в редких случаях писали самостоятельные композиции, которые несли на себе черты городского примитива.

Ростовская финифть никогда не носила орнаментального характера, пейзаж в ней присутствовал только в качестве видов святых мест. Мастера не изображали житейские сце-

ны, только библейские сюжеты и справедливо называли себя иконописцами. А во втор. пол. XIX в. ростовская финифть стала уникальным производством народной иконы на эмали.

Как ведущие финифтянщики во втор. пол. XIX в., кроме Н. А. Сальникова, были известны Виноградов, Шапошниковы, Усачев, Додонов. Все они имели свои мастерские, писали не мелочь, а крупные иконы, выполняли заказные работы, представляли ростовскую финифть на различных выставках. Свои произведения они создавали с расчетом на состоятельного, образованного покупателя, вкусам которого должны были соответствовать. Их творчество имело формальное отношение к промыслу, не соприкасаясь с ним ни по стилистике, ни по задачам. Произведения ведущих мастеров в большей степени, чем работы других финифтянщиков находились под влиянием профессионального искусства. В свое время в ростовской финифти надолго задержалось барокко, его сменил классицизм. В 1860—80-е годы заметно стремление мастеров к иллюзорности. Как уже было замечено исследователями, в ростовской финифти нельзя проследить стиль во всей полноте⁴⁰, можно лишь говорить о стилевых признаках. Определенное влияние на мастеров в 1860-е годы оказали ретроспективные направления в русском искусстве. Именно в эти годы, мастера впервые обращаются к стилистике древнерусской иконописи, что проявилось в появлении традиционных для иконописи композициях, житийных иконах, узорчатых ризах, как в Строгановских письмах, интересе к историческим деталям. В конце XIX в. в ростовской финифти можно уловить влияние модерна — гаснут краски, цветовая гамма становится более блеклой, нежной, рафинированной, пространство уже не разрабатывается, фон становится плоским, разбеленно-серым, появляются текучие линии, мягкие, чувственные формы. В начале XX в. прямое цитирование иконописи в сочетании с изысканными тонами розовато-сиреневых, светло-оранжевых, лимонно-желтых красок, видимо, говорит об ориентации на русский вариант модерна.

На Ростовской выставке 1880 года⁴¹ финифть была представлена в двух разделах — в отделе произведений художественной промышленности и в «музыкальном, искусственном и художественном». В последний были отнесены работы Сальникова и Шапошникова, как «сделанные в более изящном и художественном виде». Здесь же были отмечены работы Усачева, который за долголетнюю деятельность по финифтянному производству был награжден малою серебряною ме-

далью министерства государственных имуществ. Через два года на Всероссийской Промышленно-художественной выставке в Москве Усачев получил за свои произведения бронзовую медаль⁴². Там же почетного отзыва за финифтяные образки был удостоен Додонов. Все эти факты позволяют поставить под сомнение утверждение А. А. Титова о полном упадке в ростовской финифти в 1880-е годы. Кризис наступил позже и не вследствие засилья иконок «простого письма», а в результате конкурентной борьбы с машинным производством, выпускавшим более дешевые штампованные иконки.

К концу XIX века в Ростове осталось немного крупных мастерских. В мастерской А. С. Яйцова работали 10 человек, в год она выпускала до 50 000 иконок⁴³. Мастерская С. И. Завьялова была меньше, но и в ней выделяли до 20 000 образков⁴⁴. Кроме крупных мастерских существовало множество мелких, домашних. Так, известно, что на Усачева работало 30 человек⁴⁵. Крупнейшими скупщиками были, видимо, Фуртов и Кузнецов, хотя о торговых операциях последнего мы узнаем только из писем Фуртова. Основными поставщиками финифти в Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь была династия Метелкиных. Судя по архивным данным, монастырь, прежде прибегавший к услугам И. И. Шапошникова и своих штатных мастеров, начал покупать образки у Метелкиных в 1850 году⁴⁶.

Рассмотрев объем закупок финифти Спасо-Яковлевским монастырем во втор. пол. XIX в., мы можем судить о том, как менялся интерес к промыслу в этот период⁴⁷. Кроме закупок у Метелкиных, монастырь продолжал приобретать небольшими партиями финифть и у других мастеров. В среднем, в течение указанного времени, монастырь покупал около 2 500 образков в год. Самая большая партия была приобретена в 1884 году — 3 500 единиц. В 1858 году монастырь покупал почти столько же образков, что и в 1894 — около 2 300 штук. Уменьшение закупок произошло в начале XX века, так в 1917 году монастырю понадобилось только 819 образков, но причиной тому, видимо, был не только низкий художественный уровень ростовской финифти. Таким образом, спрос на нее оставался практически неизменным во втор. пол. XIX в. Приверженность монастыря к ростовской финифти, думается, не следует объяснять тем, что он находился в Ростове. У финифти были соперники в монастыре, так как параллельно с ней обитель приобретала и холуйские иконки по близким к финифти ценам, заказывала иконы на дереве и

ростовским финифтянщикам. О сохранении интереса к ростовской финифти говорит и тот факт, что одна Киево-Печорская Лавра в 1892 году закупила у Фуртова 14 000 образков⁴⁸.

Переписка И. А. Фуртова со своими клиентами в кон. XIX — нач. XX вв., предоставленная в музей наследниками⁴⁹, хотя и не может дать полной картины популярности ростовской финифти в это время, содержит интересную информацию об особенностях развития промысла в это время.

Прежде всего мы узнаем, что Фуртовы не одни торговали финифтью, часто они предлагали свои услуги клиентам Кузнецова, Усачева, Рыбакова и др., больше известных нам как производители финифти. В одних письмах потребители жалуются на плохой спрос, в других просят выслать крупные партии образков, в основном — «мелочи». Так что говорить о спаде интереса к изделиям промысла мы не можем и в этом случае. Выясняется, что Фуртов сотрудничал с киевскими ювелирными мастерскими, высылая им расписанные пластинки без оправ, эмалевые пластинки разных цветов — «черепки», образки для подризных икон. Таким образом, ростовские мастера, в ряде случаев, поставляли «полуфабрикаты, втягиваясь в межрегиональную кооперацию, что еще больше удаляло их от прямых контактов с потребителями продукции. В то же время, работа мастеров была поставлена в прямую зависимость от конъюнктуры рынка, от требований заказчика. Клиенты Фуртова спрашивали с него не только изготовление образков строго определенных святых, но даже высылали гравюры, старые эмалевые дробницы, оправы, под которые надо было расписать пластинку, иногда даже оговаривали фон, на котором надо было изобразить святого. Очень редко монастыри заказывали крупные иконы, так как их реализация была связана с определенным риском, а спрос на иконки «простого письма» был стабильным. Мастера чутко следили за требованиями рынка. Так образки Серафима Саровского появились задолго до его канонизации, так же, видимо, как и портреты Иоанна Кронштадского. Чудо с иконой «Всех скорбящих радость», случившееся в Петербурге в 1888 году сразу же отозвалось в ростовском промысле массовым выпуском иконок «Всех скорбящих с монетками» или, как их здесь называли, «Богоматери с грошиками». Такая оперативность достигалась прежде всего усилиями мастеров «простого письма», которые теперь представляли ростовскую финифть.

Ротовская финифть, как и любой другой промысел, следовала за спросом покупателя, не существовала отдельно от него. А. А. Титов первым привлек внимание к состоянию дел в ростовской финифти, но, то, что он называл упадком, было следствием естественной жизни промысла. Другого народного промысла, народного не только наличием мастеров, исповедующих народную культуру, но и обращенностью к широким народным массам, просто не могло быть. Финифть пер. четв. XIX в., на которую в качестве образца для подражания указывал А. А. Титов, не была продуктом промысла. Она имела специальную направленность, своего адресата и соответствовала его запросам. Часть мастеров и во втор. пол. XIX в. продолжала выполнять подобные работы. Но приход в промысел большинства мастеров в это время был следствием необходимости удовлетворить спрос на дешевую продукцию — «мелочь». Когда она не стала вызывать интереса у покупателя, при появлении более дешевых иконок, тогда естественно сократился выпуск изделий «простого письма», стали уходить мастера. Поэтому все попытки научить мастера писать по старым образцам, не учитывая конъюнктуру рынка, не имели успеха. Промысел прекратил свое существование в послереволюционные годы, когда религиозная тематика оказалась под запретом. Живописец, владевший традиционными навыками и приемами оказался не у дел. Возродить промысел мог только спрос на новую продукцию.

¹ Титов А. А. Подробный отчет о ростовской выставке 1880 г. Очерк живописи по финифти в Ростове. Ярославль, 1880; Он же, Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии. б/м., 1901; Он же. Кустарные промыслы Ярославской губернии. 18. Финифтяный промысел. Ярославль, 1902.

² Титов А. А. Статистико-экономическое описание Ростовского уезда Ярославской губернии. О.-Пб, 1885.

³ Гаршин Е. М. Очерк истории русской живописи по финифти // «Вестник изящных искусств», 1886, № 1.

⁴ Петров П. Н. К вопросу о том, возможна ли «История русской живописи по финифти». — «Художественные новости», № 20, СПб., 1889.

⁵ Сергеев М. С. Из истории русской эмали // «Среди коллекционеров». М., 1922, № 5—6.

⁶ Соколов А. Финифтяный промысел в Ростове // «Кустарная промышленность в России». СПб, 1913. Т. 1.

⁷ Фуртов К. Финифтяное производство, Пособие для мастеров. М., 1911.

⁸ Там же. С. 9.

- ⁹ Василенко В. М. Красносельская скань. Ростовская финифть // «Народное искусство СССР в художественных промыслах». М., 1940.
- ¹⁰ Там же. С. 48.
- ¹¹ Там же. С. 48.
- ¹² Василенко В. М. Народное искусство // «История русского искусства», М., 1965. Т. 6.
- ¹³ Суслов А. М. Ростовская эмаль. Ярославль, 1959.
- ¹⁴ Шитова Л. А. К истории ростовской эмали XVIII—XIX вв. // «Древнерусское и народное искусство в собрании Загорского музея-заповедника». М., 1990; Она же, К проблеме развития Ростовской эмали XVIII—XIX вв. // «Доклады научной конференции «70 лет советской ростовской финифти», Ростов, б/д.; Каталог (авт.-сост. Шитова Л. А.), М., 1988.
- ¹⁵ Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. б/м, 1901. С. 18.
- ¹⁶ Бакушинский А. В. Палехская иконопись // «Исследования и статьи», М., 1981. С. 241.
- ¹⁷ Иеромонах Арсений. Исторические сведения об иконописании в Троицко-Сергиевой Лавре // «Сборник на 1873». С. 127.
- ¹⁸ Шитова Л. А. К проблеме развития... С. 14.
- ¹⁹ Там же. С. 18.
- ²⁰ Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 20.
- ²¹ Вахрина В. И. Портретная миниатюра в современной ростовской финифти // Доклады научной конференции «70 лет советской ростовской финифти», б/м, б/д, б/п.
- ²² РФ ГАЯО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 2346. Л. 17, 23.
- ²³ РФ ГАЯО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 2606. Л. 86—88.
- ²⁴ РФ ГАЯО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 3047. Л. 4.
- ²⁵ РФ ГАЯО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 3047. Л. 65.
- ²⁶ Титов А. А. Статистико-экономическое описание... С. 117.
- ²⁷ РФ ГАЯО. Ф. 2. Оп. 1. Д. 218, Л. 52 об., 53 об.; Д. 232, Л. 96 об.; Д. 266, Л. 39 об.
- ²⁸ Титов А. А. Статистико-экономическое описание... С. 59.
- ²⁹ Там же. С. 70.
- ³⁰ Там же. С. 119.
- ³¹ Титов А. А. Подробный отчет... С. 104.
- ³² РФ ГАЯО. Ф. 2, Оп. 1. Д. 232. Л. 96 об.
- ³³ Фуртов К. Указ. соч. С. 15.
- ³⁴ Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник на 1868. С. 5.
- ³⁵ Титов А. А. Статистико-экономическое описание... С. 119.
- ³⁶ РЯ АХМЗ.
- ³⁷ Фуртов К. Указ. соч. С. 15.
- ³⁸ Вахрина В. И. Указ. соч.
- ³⁹ Фуртов К. Указ. соч. С. 14.
- ⁴⁰ Шитова Л. А. Указ. соч. С. 12.
- ⁴¹ Титов А. А. Подробный отчет... С. 60.
- ⁴² Всероссийская Промышленно-художественная выставка 1882 года в Москве. Список экспонентов, удостоенных похвальных наград. М., 1882. С. 235.

⁴³ РФ ГАЯО. Ф. 2. Оп. 1. Д. 486. Л. 105 об.

⁴⁴ РФ ГАЯО. Ф. 2. Оп. 1. Д. 486. Л. 110 об.

⁴⁵ Титов А. А. Подробный отчет... С. 61.

⁴⁶ РЯ АХМЗ. Ед. хр. А-577. Л. 21.

⁴⁷ В данном случае использованы Приходно-расходные книги Спасо-Яковлевского Дмитриева монастыря, хранящиеся в архиве РЯ АХМЗ с 1892 по 1917 годы.

⁴⁸ Здесь и далее используются сведения из переписки скупщика нефти А. Фуртова, предоставленные наследниками. Материал собран Л. Ю. Горшковой.