

9/С)1 ЯР

1189 К

-29780-

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА РОСТОВСКОЙ ЗЕМЛИ

Тезисы докладов научной конференции

А. В. Лебедев

ПОЭТИКА ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ПОРТРЕТА

Провинциальный портрет неоднороден. Портретный примитив, о котором много пишется и говорится в последние годы, есть одна из разновидностей провинциального портрета, но кроме него существует и непримитивный провинциальный портрет, имеющий с примитивом как общие черты, так и различия. Таким образом, в провинциальном портрете прослеживаются два слоя, которые можно назвать «верхним» и «нижним». К «нижнему» слою относятся те полотна, в которых черты примитива просматриваются совершенно ясно. Произведения сравнительно грамотные, стоящие ближе к работам столичных мастеров, образуют «верхний» слой провинциального портрета.

На протяжении всего XVIII века провинциальное искусство выступает в роли почтительного ученика учено-художественного профессионализма, оно эволюционирует в сторону самоуничтожения. Идеал художника — полностью превратиться в «ученого» мастера, т. е. утратить качества, составляющие в глазах современного зрителя основную привлекательность его творчества. В силу этого, рассматривая искусство провинции, необходимо проводить границу между субъективными устремлениями его создателей и объективными художественными результатами, ими достигнутыми.

Провинциальный портретист, как правило, искренне стремится преодолеть собственное несовершенство и работать как

столичный мастер. Первоначальные художественные навыки, полученные им в лоне средневековой и «низовой» культур, постепенно вытесняются приемами, отработанными «большим» искусством.

Произведения «верхнего» слоя провинциального портрета являются собой промежуточное звено между столичным искусством и примитивом. Не обладая легкостью и изяществом первого и фольклорной смелостью последнего, они не лишены определенных достоинств, дающих в сумме качество, которое можно было бы назвать обаянием ординарности. В свое время Ю. Н. Тыняновым была высказана спорная, но интересная мысль о том, что «средние» мастера куда лучше, чем высоко одаренные, выражают особенности своей эпохи. Это соображение, появившееся в связи с литературой, в какой-то мере применимо и к изобразительному искусству, в частности, к произведениям «верхнего» слоя, о которых идет речь. Так, например, такое качество как серьезность, уважительность, художника по отношению к модели, вообще характерное для русского портрета XVIII — первой половины XIX столетия, в наиболее чистом виде выразилось именно в работах мастеров этого круга.

Примитив («нижний» слой) возникает как неотторжимая часть формирующегося искусства Нового времени. Его появление обусловлено самим генезисом этого искусства, а потому представляется удобным назвать данный (исторически первый) тип примитива генетическим.

Генетический портретный примитив второй половины XVIII века — порождение провинциального представления о том, каким должно быть столичное искусство. Представление это возникало из рассказов людей, видевших произведения «grand art» а, и из собственных впечатлений художников от немногих доступных его образцов.

Примитив, как и провинциальный портрет «верхнего» слоя, заимствует пластическую формулировку, стремится превратить ее в своего рода художественный некрограф, в нечто раз и навеки застывшее, стараясь тем самым привнести в свое произведение некий беспорядочный постулат, выверенный практикой столичного искусства. Но на этом сходство, пожалуй и заканчивается, ибо у примитива заимствованная иконографическая схема отрывается от своей образной первоосновы. Так, например, если в столице камерный портрет — это не только тип изображения, но и определенный принцип отноше-

¹¹ Книга приходно-расходная... на 1881 г. /РЯ АХМЗ. А-825. Л. 69.

¹² Книга приходно-расходная... на 1882 г. /РЯ АХМЗ. А-615. Л. 73.

ния к модели, то у примитива камерный (по формально-типологическим признакам) портрет зачастую исполняет функции парадного. К тому же сами столичные образцы могли быть достаточно неоднородными, наверное, чаще всего это был случайный набор произведений, созданных различными мастерами. Один из результатов такого стихийного воздействия «большого» искусства на примитив — растерянность мастера, порождающая неустойчивость его собственного стиля. В творчестве художника-примитива сложно проследить четкую эволюцию, напротив, различие живописной манеры и качества исполнения произведений доходит до такой степени, что у зрителя может даже возникнуть сомнение в принадлежности их к кисти одного живописца.

В первой половине XIX века генетический примитив продолжает занимать заметное место в общем потоке русского искусства. Однако, в этот период возникает качественно новая разновидность примитива. Это социально-этический примитив, свойства которого наиболее наглядно проявились в купеческом портрете. С конца XVIII столетия купечество, а вслед за ним и более широкие городские слои, начинают осознавать себя как некую социо-культурную общность, непохожую, а главное — не желающую быть похожей на дворянство. Дворянский примитивный портрет и в первой половине XIX века развивался по законам генетического примитива, желание слиться с «ученым» искусством продолжало оставаться для него одним из центральных формообразующих свойств.

Купеческий же портрет с самого момента своего возникновения отказывается от использования схем, отработанных столичным искусством, создает свой канон. Стремление жестко закрепить формы жизненного уклада третьего сословия быстро приводит к сложению собственной знаковости. Особые прически, строго регламентированные наряды с обязательными медальками, письма в руках изображенных перестают быть внешними признаками сословной принадлежности, внесенными в чужеродную художественно-знаковую систему, как то было, например, у Д. Г. Левицкого в портретах откупщика Н. А. Сеземова (1770, ГТГ) и купца А. И. Борисова (1788, ГМИ ТАССР), а образуют особую эстетическую структуру, в рамках которой скованность персонажей, дотошная перечислительность в изображении деталей оказывались равнозначными незыблемости, уважительности и добротности.

В истории портретной живописи купеческому портрету принадлежит особое место. Если рассматривать историю развития портретного жанра от парсуны до эпохи романтизма как постепенное восхождение к познанию человеческой личности, как историю отделения «я» от «мы», то можно выстроить логически непротиворечивую цепочку, ведущую от парсуны через весь XVIII век к романтическому портрету, которая при попытке ее вербализации будет выглядеть приблизительно так: житие — жизнеописание — биография — судьба. Провинциальный дворянский портрет легко находит в ней свое место где-то на стыке жизнеописания и биографии, купеческий же портрет парадоксальным образом сочетает в себе качества жития и литературных произведений-предписаний типа «Домостроя» или «Юности честного зеркала».

С этой точки зрения он оказывается значительно ближе к парсуне, чем его предшественник — провинциальный дворянский портрет XVIII столетия. Однако купеческий портрет является антиподом парсуны в другом смысле. На протяжении XVII века портретные формы продолжали хранить генетическую память о первоначальной сакральной функции портретного изображения (напомним, что первые парсуны были составной частью надгробного комплекса). В подавляющем большинстве случаев эти изображения делались посмертно, и детальная фиксация черт лица, фигуры, нарядов имела в них ритуальный смысл. В веризме парсуны отразилось желание сохранить облик конкретного, именно данного, а не другого, человека, обманув тем самым божественное провидение, не давшее изображенному физического бессмертия. Купеческий портрет решает прямо противоположную задачу: и антураж, и некоторые черты внешности модели обретают в нем качественно новый смысл, становясь знаками корпоративной принадлежности. Из индивидуальных атрибутов они превращаются в канонические социальные признаки, кочующие из одного изображения в другое. Происходит это потому, что носителями нравственного императива в этом искусстве оказываются не личные качества модели, а общие, родовые черты сословия. «Я» почти бесследно растворяется в «мы».

Статика поз, подчеркнутая суровость лиц, внутренняя неподвижность и замкнутость создают специфическое ощущение времени, в котором существуют изображенные. Несмотря на кажущуюся конкретность антуража купеческий портрет фиксирует не момент позирования, а ролевую функцию моде-

ли, его внутренняя структура предполагает жизнь образа вне бытового времени. Здесь нет ни застывшего прошлого, ни предугаданного будущего, а лишь одно вечно длящееся настоящее.

Не вызывает сомнения, что художники-примитивы, обратившиеся к созданию купеческого портрета, перестают воспринимать собственный художественный метод как нечто несовершенное, ибо осознают его социально-этическую ценность. То, что в генетическом примитиве было следствием недостатка мастерства, который живописцы (впрочем, как правило, безуспешно) пытались изжить, в этическом примитиве превращается в социально-престижный компонент. Желание быть «не хуже» столичного мастера перестает быть главным творческим стимулом провинциального портретиста. Если для генетического примитива магистральной линией развития оказался путь адаптации новаций «ученого» искусства (отсюда и возникает «верхний» слой провинциального портрета), то для этического примитива более существенной стала консервация собственных достижений. В системе взаимоотношений с учено-артистическим профессионализмом главный акцент переносится с «притяжения» на «отталкивание». Возникнув как метод освоения нового, примитив превращается в способ закрепления старого.

Подводя итоги разговору о специфике «верхнего» и «примитивного» слоев провинциального портрета, хотелось бы вернуться к проблеме их общности. Если в произведениях столичных мастеров социальный статус героя был одним из факторов, участвующих в сложении образа, выполнял роль своеобразного «фона», встающего за спиной личности, то в провинции он зачастую подчинял себе все остальное, в том числе индивидуально-личностное начало. Провинциальный портрет несоизмеримо более нератичен, чем портрет столичный. При этом единственным типом репрезентации, соответствовавшим провинциальному представлению о социальном статусе личности, была репрезентация барочная. Все стилевые схемы, кроме барочных, использовались провинциальными портретистами именно как схемы, как наборы формальных приемов, за фасадами которых вновь и вновь вставало синтетическое барочное мышление.

Отзвуки барокко встречаются в провинциальном искусстве вплоть до середины XIX века, и это не удивительно — ведь все здание русской провинциальной культуры стоит на барочном фундаменте.