



# Проблема примитива в русской и американской портретной живописи XVIII–XIX веков

Елена Хлопина

Автор рассматривает место и роль художественного примитива в живописной традиции, взаимоотношения «высокого» и «низкого» в изобразительном искусстве, особенности процесса усвоения европейских влияний «неофитами» – Россией и Америкой – в XVIII – первой половине XIX века. Особое место в статье отведено анализу художественного языка и пластических качеств картин, так называемых мастеров-примитивов.

*Ключевые слова:* живопись, портрет, примитив, живописная традиция, Россия, Америка, архетип, колористический.

Сходство русских и американских примитивных портретов, возникших в столь удаленных друг от друга регионах, наводит на мысль о существовании неких внутренних механизмов в искусстве, не зависящих от исторического времени и региональной принадлежности.

Фундаментальная основа любого искусства – реализация индивидуальных способностей художника в том или ином материале. Живопись как одно из пространственных искусств занимается изучением условного, двухмерного пространства. Инструмент масляной живописи (палитра) симфоничен и обладает широчайшим, почти бесконечным диапазоном возможностей. По мере развития художественной традиции в каждой живописной школе складывается свой набор художественных приемов и технологических правил, воспринимаемых как критерии мастерства.

У мастеров-примитивов знание правил ослаблено и на первом месте стоит талант и упоение возможностями материала, что, как они считают, является главным средством достижения цели, то есть создания вещи. В этом фундаментальное сходство отношения к процессу творчества художников-примитивов. Эстетические качества этого искусства определяются тем «незаинтересованным» (по Канту) удовольствием, которые мы получаем от созерцания чистой формы предмета. Однако в научной литературе живописный примитив часто оценивают с позиций стиля времени, массовой моды, академических правил, которые

оказываются к нему мало применимы. Наша задача, с одной стороны, разобраться в причинах подобного к нему отношения, а с другой сопоставить американский и русский примитивный портрет по пластическим параметрам.

В самом термине «примитивный портрет» изначально была заложена негативная оценка, что неоднократно заставляло современных исследователей отмечать его относительность. Эта терминологическая проблема была подробно рассмотрена А.В. Лебедевым в его докторской диссертации<sup>1</sup>. Можно лишь еще раз подчеркнуть, что в разговоре о «примитиве» речь идет не о качестве, поскольку уже не раз отмечалось, что «примитивные художники далеко не примитивны»<sup>2</sup>, а об определенном пласте не академической живописи, то есть художественном явлении, находящемся между так называемым «ученым» искусством, воплощением которого стал академизм, и народным искусством, фольклором. В настоящий момент под «примитивом» в западном искусстве подразумеваются такие явления, как провинциальная живопись, непрофессиональная и наивная живопись, а в русском – творчество большинства крепостных художников, дворянский усадебный и купеческий портрет. Однако все это – разные грани одного феномена, увиденные сквозь призму социокультурного контекста времени. Его роль в живописной традиции осталась недостаточно оцененной.

На настоящий момент наиболее полным исследованием живописного примитива является монография А.В. Лебедева «Тщанием и усердием»<sup>3</sup>. Эта тема привлекала к себе многих ученых, начиная с Г.Г. Поспелова, еще в 1964-ом году посвятившего провинциальной живописи небольшую главу в многотомном издании «История русского искусства»<sup>4</sup>. В 1980–90-х годах прошло несколько конференций, по материалам которых были изданы сборники статей<sup>5</sup>. Огромная заслуга в открытии и реставрации произведений провинциального искусства принадлежала С. Ямщикову, усилиями которого в 1980–90-е годы была организована целая серия выставок, посвященных малоизвестным провинциальным живописцам. Центральное место на всех выставках занимал портрет.

В США интерес к неакадемической живописи появился приблизительно в то же самое время. В журналах, например в издании «Искусство в Америке», в 1960-е публиковались статьи, посвященные неизвестным или вовсе анонимным лимнерам<sup>6</sup>. Тогда же началось серьезное коллекционирование американского примитива. Крупнейшим стало собрание супругов Эдгара Уильяма и Бернис Крайслер Гэрбиш из Новой Англии, подаренное Национальной галерее в Вашингтоне. В настоящее время оно составляет треть всего американского собрания музея. Именно коллекционеры оказались главной движущей силой в изучении этого искусства. Открытие новых картин поставило вопрос об их атрибуции, что в свою очередь стимулировало поиск имен художников в архивах, изучение документов, касавшихся их биографий. Результатом стали

крупные выставки примитива в Нью-Йорке и Вашингтоне и издание каталогов<sup>7</sup>.

В Северной Америке все живописные произведения колониальной эры воспринимаются как примитив, но и с момента обретения независимости американские художники продолжают оставаться провинциальными по сравнению с искусством метрополии. В этой связи любая монография, посвященная истории американской живописи неизбежно начинается с рассмотрения искусства анонимных лимнеров и так называемых «не обученных профессионалов»<sup>8</sup>.

Характер восприятия и анализа неакадемической, провинциальной живописи и в русской, и в американской историографии схожи. Социальный и культурологический аспекты проблемы, среда бытования портрета изучены лучше всего. О примитиве пишут как об искусстве, которое создается непрофессиональными художниками, получившими ремесленные навыки, как о художественном продукте, дешево продаваемом и ориентированном на провинциальный спрос или низовой рынок третьего сословия, на покупателей, которые не могут позволить себе заказать портреты высокооплачиваемым академическим живописцам. Исследователи отмечают неумелость провинциальных художников по сравнению с академиками, (указывая на ошибки в перспективе, анатомии, построении объема в пространстве, в решении сложных ракурсов, плоскостной характер изображений, яркий, декоративный колорит). Причины подобного взгляда на примитив заложены в истории. Появление самого понятия относится к Новому времени и связано с возникновением феномена «академии живописи», которая заменила собой традиционную мастерскую и провела границу между «высоким» и «низким», «ученым» и «самодеятельным», между искусством и ремеслом. Параметры восприятия примитива – это взгляд на «до» и «вне» академическое искусство с академической позиции XIX–XX веков. В целом критерии, по которым оценивается примитив, касаются внешних социо-культурных условий его бытования, из-за чего он оказывается изъятым из основного направления развития истории искусства и замкнутым на себе самом, что значительно обедняет наши представления об этом виде изобразительного искусства. Привлекательность и ценность произведений такого рода определяется тем, насколько они «созвучны» эпохе и отражают временные парадигмы, сколь развитой является система их создания и как интегрированы в художественный процесс сами создатели. Такой подход не учитывает чисто художественных качеств произведений, порой представляющих больший интерес, чем образцы «высокого» искусства. Например, А.В. Лебедев завершает свою монографию тезисом, в котором признает, что все это лишь первый шаг в процессе описания и обобщения феномена живописного примитива: «Отдавая себе отчет в ограниченности историко-культурного и типологического подходов *(примененных в исследова-*

нии), автор счел их наиболее соответствующими уровню сегодняшних знаний о предмете»<sup>9</sup>.

Данная статья – попытка сделать следующий шаг и на примере портретного жанра проанализировать особенности художественного языка американского и русского живописного примитива XVIII – начала XIX века, показать родственный характер их отношения к образцам и основным пластическим задачам живописи (композиции, рисунку, цветовым отношениям), а также рассмотреть их роль в традиции колоризма.

Изредка, особенно в американских изданиях, обращается внимание на то, что независимость от требований стиля, жанра, академической технологии давала этим мастерам свободу в реализации индивидуального таланта. Например, Дж. Липманн пишет в своей монографии: «Неотягощенный академическими стандартами, каждый мог свободно развивать свое природное чувство цвета, формы и прежде всего композиции»<sup>10</sup>. Исследователи русского примитивного портрета также иногда оговариваются, что его ценность заключается в качестве самой живописи: «Работы “недоучек” или “самоучек”, – отмечает Г. Островский, – не укладываются ни в какие рамки, и их ценность определяется лишь мерой таланта автора»<sup>11</sup>. Если идти дальше, можно сделать вывод, что это искусство – стихия, не контролируемая ни академией, ни рынком, где требования к художникам со стороны заказчика минимальны и ограничиваются наличием общего портретного сходства. Отношение к материалу у художников-примитивов не опосредовано знаниями академических стандартов, поэтому в процессе работы над картиной они интуитивно овладевали теми законами, которые им диктовал сам материал. Благодаря этому формальные достижения гораздо виднее на примере примитивного портрета, чем академического. Талант примитивиста, его чувство материала не завуалированы технологическими приемами, умением добиваться гладкой живописи, в которой абсолютно скрыт авторский почерк. Несмотря на всю тщательность, с которой работает художник, в его картинах всегда видно движение кисти, понятно как строятся тонкие переходы и цветовые отношения, как с помощью цветовых градаций и рефлексов лепится форма. Все это создает ощущение живой непосредственности и спонтанности работы. Колористическая доминанта таланта при условии его совершенствования и развития позволяла лучшим выйти на уровень, сравнимый с великими живописцами.

Еще одно качество как американского, так и русского живописного примитива, подмеченное исследователями, это его иконографическая вторичность относительно «ученого» искусства. Однако следует подчеркнуть, что подражая академикам или копируя их картины – чаще всего портреты, так называемые примитивы создавали совершенно индивидуальные, оригинальные вариации на тему образца, обращая большее внимание на чисто живописные качества, а не на идейную программу, оптическую достоверность или психологические характеристики. Для

них иконография образца – всего лишь абстрактная схема, которую они организуют, прежде всего, как цветовую композицию, выстраивая контрасты, соотношения пятен цвета по форме, размеру и насыщенности.

Уже не раз отмечалось, что примитив существует во все времена, независимо от исторических условий, так как это творчество спонтанное, не контролируемое и не осознанное. Он часто воспринимается как «искусство стадияльное», как первый этап развития, который проходят все национальные школы<sup>12</sup>. Но с этим можно не согласиться. Примитив это не столько архаика, как считают многие исследователи, сколько архетип, что впервые было сформулировано В.А. Помещиковым<sup>13</sup>, то есть фундаментальное, универсальное и изначальное, заложенное на бессознательном уровне явление.

В основе творчества любого живописца лежит его умение владеть материалом, организацией абстрактного пространства холста с помощью цветовых отношений. Понятие архаики предполагает некие качественные оценки, такие как ранний, еще незрелый этап развития искусства, в то время как архетип позволяет избежать подобных оценочных критериев и рассмотреть этот феномен как универсальный. С точки зрения фундаментальных основ пространственных искусств примитив – неотъемлемая и важная часть живописной традиции. Вне сословных, официальных институтов художники, его создающие, проходят индивидуальный путь становления и, не будучи скованными рамками стандартов, непосредственно реализуют свое пространственное восприятие и пластические способности.

Примитив во все времена является частью синкретной среды, где нет дробления на высокое и низкое, искусство и ремесло, что напоминает синкретизм Средневековья. Например, В.Н. Прокофьев пишет: «Синкретические культуры едины. Они не знают разделения на профессиональное и непрофессиональное, на высшее и низовое, ученое и профанное»<sup>14</sup>. Здесь одним из главных инструментов становления художника выступает механизм взаимоотношений мастер-мастерская-школа, такой же фундаментальный и архетипичный, как и сам феномен примитива. С одной стороны, это сублимация способностей владения материалом от начинающего ученика к мастеру. С другой стороны, это инструмент адаптации к внешним требованиям, то есть применение своих способностей к потребностям рынка. Ученики всегда занимаются тиражированием продукции мастера. Приспосабливаясь к рыночному спросу, они превращают индивидуальный синтез мастера в набор иконографических и технологических штампов. Также и примитивы. Подражая «высоким» образцам, они совершенствуют свои способности и владение материалом, вырастая из ремесленников, производящих ярмарочные картинки, в живописцев. Одновременно с этим они продолжают создавать широчайшее разнообразие прикладной продукции. Как в Америке, так и в России живописцы-примитивы, вышедшие из ремесленной среды, были



вынуждены работать не только в жанре портретной живописи, но и писать вывески, иконы, украшать предметы декоративно-прикладного искусства и заниматься многими другими вещами, не связанными с изобразительным искусством.

С началом разделения искусства и ремесла в эпоху Ренессанса, дифференциации искусств по видам и материалам, появления мастеров со знаменитыми именами и анонимных началось разделение на искусство «ученое» и «примитивное». Но до появления академий художеств между искусством и ремеслом было больше общего, чем отличного. Например, живописные мастерские работали на весь спектр рынка: от узкого словесного или церковного, до анонимного массового спроса. В одной и той же мастерской писались как алтари, так и створки для мебели или сундуки для одежды. Между «высоким» и «низким» шел активный взаимообмен. Достаточно вспомнить о взаимном влиянии кассоне или майолики и флорентийской живописи XV века. Причем эти влияния были не столько иконографическими, сколько формально-стилистическими. Художники учились у мастеров-прикладников умению вписать композицию в сложный формат тондо, выстроить геометрическую ритмику композиции, распределить основные цветовые аккорды. Институты Нового времени, такие как «академии художеств», вместо индивидуальной модели становления мастера в мастерской и школе, создали стандартизированную систему обучения, с нивелированным авторитетом мастера, с одной стороны, и выведенной за пределы интересов и компетенций академии системой применений, то есть ремесленного производства, с другой. В результате путь индивидуального становления был подменен освоением технологических стандартов, а на первое место выдвинулось знание литературных или философских программ и умение их визуализировать. Само мастерство живописца стало восприниматься как второстепенное по сравнению с идеей, а к ремеслу начали относиться с пренебрежением.

Академическая система ценностей повлияла на характер восприятия искусства и его анализ. В комментариях к искусству стала преобладать оценка того, насколько произведение отвечает требованиям постоянно меняющейся моды и вкуса. По этой причине отдельные мастера с ярко выраженной индивидуальностью таланта, не укладывавшиеся в представления критиков о «хорошем» современном вкусе, также как и анонимные художники, находившиеся вне системы академии, остались за пределами внимания. Академические критерии качества настолько глубоко проникли в сознание, что в глазах большинства зрителей картины художников-примитивов оказались лишены своего главного преимущества перед живописью «профессионалов»: непосредственности восприятия окружающего мира и спонтанности в работе с материалом живописи – цветом. Этого просто не замечали, а обращали внимание на несоответствие правилам академического мастерства.

Особый интерес представляет последняя четверть XVIII – первая четверть XIX века, эпоха великих «переломов» как в европейской, прежде всего французской, так и в американской истории. Разрушение прежней сословной монархической системы, наступившее во Франции после революции 1789 года, неизбежно сказалось и на Академии художеств, которая была ликвидирована не без деятельного участия Жак-Луи Давида. С отменой академии изменилось отношение к низовым формам творчества. Это время во Франции – расцвет примитива в живописи, а также лубка. Параллельно появился интерес к так называемым «неклассическим» явлениям в европейской живописной традиции. Яркий пример тому – деятельность друга Давида Доминика Виван Денона, который стал первым директором Лувра. Собирая коллекцию музея Наполеона по разным городам Европы, он обращал внимание в первую очередь на итальянских мастеров Кватроченто, на северных живописцев XV–XVI столетия, которые в то время воспринимались как примитивы. На выставке 1814 года в Лувре под названием «Примитивные школы» были собраны произведения Мантеньи, Перуджино, Чимабуэ, а также Лукаса Кранаха Старшего, Яна ван Эйка, Ганса Мемлинга, Рогира ван дер Вейдена, Мартина Шонгауэра. С уничтожением академии не только произошел пересмотр оценочных критериев, но и границы между «высоким» и «низким» вновь стали прозрачными.

Большой интерес представляет то, как преломляется «культурная» живописная традиция XVIII века в творчестве художников-примитивов, какую роль играют взаимные влияния «ученого» и «самодеятельного» искусства в XVIII–XIX веках. В этом отношении показательны сравнение Америки и России, чьи художественные школы в то время только включились в общеевропейский художественный процесс и представляли провинциальный вариант европейского искусства. В отношении к «образцам», к материалу, в большем внимании к цвету, нежели к рисунку, американские лимнеры и русские крепостные художники оказались похожи, а их отличия определены особенностями местных культурных связей и стилевых предпочтений. Но и здесь есть общность – это воздействие французской школы.

В XVIII веке культура Франции была образцом хорошего вкуса, французская мода господствовала во всей Европе от Испании до Швеции и России. Художники-французы работали при всех европейских дворах, а французская живопись была ведущей и оказывала сильное влияние на региональные школы. К тому времени она включила в себя традиции ведущих европейских школ XVII века: голландской, фламандской, итальянской, которые в XVIII веке уже воспринимались сквозь призму французского искусства. Центральное положение французской традиции в XVIII столетии определила, в том числе, и Парижская академия художеств, ставшая образцом для других европейских академий. Она закрепила разделение ремесла и искусства, признав искусством



лишь продукцию академиков. Традиционная система взаимоотношений мастера с мастерской и школой осталась в ремесленной среде, в то время как в академии она была заменена анонимным обучением. Владение технологическими приемами заменило раскрытие индивидуальных способностей и таланта. Высшую ступень в иерархии жанров занимали программные, репрезентативные исторические картины, создававшиеся по фламандским или болонским образцам. Портрет считался второстепенным, прикладным занятием, предназначенным для заработка. Даже в XIX веке великий портретист Ж.-О.Д. Энгр, последовательный сторонник академической традиции, относился к написанию портретов скептически. Художники, с индивидуальным складом ума и талантом, не укладывавшиеся в рамки академических стандартов, такие как А. Ватто, Ж.-Б.С. Шарден, О. Фрагонар, хотя и были признаны академией, но оставались на ее периферии. Более того, знаменитым в свое время академиком, таким как Ф. Буше или Ж.-Л. Давиду, также мешали академические правила. Широкий круг не академических живописцев в Париже был представлен на выставках гильдии св. Луки на площади Дофина. Они продолжали совмещать занятие живописью с росписью портшезов, трюмо, вывесок и по всем параметрам относились к тому пласту образительного искусства между академией и ремеслом, который принято называть примитивом. Академия создавала и культивировала некое среднестатистическое мастерство, владение технологическими стандартами, что и привело к академизму XIX века и полному выхолащиванию живой живописной традиции. Благодаря тому, что Парижская академия художеств была образцом для большинства европейских академий, в том числе и российской, ее правила и устои распространились по всей Европе, что способствовало высокой степени интеграции европейской художественной жизни. Каждая из академий имела свой филиал в Риме, который стал местом, где шел обмен новыми идеями и информацией о стилевых направлениях.

Так сложилось, что и в американском, и в русском искусстве XVIII века именно на основе портрета происходило освоение европейских традиций. Для художников-примитивов портрет был основным жанром. Именно на примере этого жанра виднее всего особенности интерпретации образцов «высокого» европейского искусства провинциальными русскими и американскими живописцами. Сходство отметил еще А.В. Лебедев<sup>15</sup>, но, анализируя иконографические, программные и образительные сходства и отличия портретов русских и американских примитивов, исследователь упустил из виду их чисто живописные особенности. Подобный подход вновь показал академические стереотипы в восприятии не академического искусства. С этой точки зрения искусство примитивов остается вторичным, провинциальным, неумелым. Однако, в европейском искусстве завеса академической системы спала уже в конце XIX века благодаря «революции» импрессионизма. Функции

и программы, технологические стандарты, диктуемые академией, незнание которых было слабым местом примитивов, ушли в прошлое, границы между «высоким» и «низким» вновь были стерты. Искусство примитивов и его роль требует переоценки и рассмотрения в контексте магистрального развития живописной традиции и с позиций «чистой» художественной формы.

В художественных влияниях на американский и русский примитивный портрет трудно выделить доминирующие направления, скорее это было влияние некоего суммарного европейского контекста, насквозь пропитанного французскими чертами. Во французском искусстве XVIII века портрет занимал особое место, будучи одним из наиболее востребованных жанров. Даже Ж.-Л. Давид, с чьим именем связано возрождение исторической живописи, был, прежде всего, портретистом *par excellence*. Именно французский портрет был образцом для мастеров всей Европы, а также колоний в Северной Америке. Почву для этого создавали и художники-гастролеры, и рынок, и коллекционирование, и репродукционная гравюра, больше всего распространенная именно в провинции. Конкурировать с парижской традицией в XVIII веке могла лишь венецианская школа. В отличие от Парижа роль академии в Венеции была минимальной, но благодаря большому количеству венецианских художников-гастролеров живопись Венеции оказывала не меньшее влияние, чем французская. Для парижской и венецианской школы XVIII столетие стало эпохой расцвета колоризма. Рафинированность живописной манеры, чувствительность к тонким цветовым градациям и модуляциям ярко проявилась и в традиции портрета: в Париже от Ватто до Давида, в Венеции от Розальбы Каррьеры, Гисланди, Пьяцетты и Тьеполо до Ротари. В противоположность им портреты художников немецкой или австрийской школ отличались стремлением к оптической достоверности в передаче фактур различных материалов и облика самой модели, жанровым, повествовательным характером и эклектизмом.

В английском искусстве, которое оказало определяющее влияние на американских художников, сосуществовали французские рокайльные элементы и новомодный неоклассицизм, представленный работавшей в Лондоне и Риме художницей А. Кауфманн и американцем Б. Вестом. Склонность к литературности и театральности, характерная для английской живописи, и усвоенная американскими художниками, определила и облик портретного жанра, в котором предпочтение отдавалось «*conversation piece*» и портретам с многочисленными «говорящими» атрибутами.

Все это было тем репертуаром, который должны были в короткое время освоить американские и русские художники. Общим для России и Северной Америки было также и то, что влияние европейской живописи в целом, как синтеза французских, итальянских, немецких, австрийских, английских источников, наслаивалось на уже существующие местные традиции.

Отличие России состояло в длительном существовании иконописной школы, ставшей в XVIII веке своеобразным фундаментом всей традиции, на которую накладывались новые европейские веяния. Ее анонимность, стихийность, привычность к копированию образца, яркая красочность в сочетании с сильным влиянием востока в народном фольклорном искусстве определили стилистические особенности нового искусства. Сильнее это проявилось на первых этапах формирования новой живописной школы, а также в творчестве провинциальных мастеров. Иностранцы художники (работавшие при дворах по всей Европе и представлявшие разные европейские школы), коллекции западного искусства (не только в царских дворцах, но и в отдаленных усадьбах), пенсионерские поездки русских живописцев в Европу, широкое распространение гравюры – вот основные пути освоения русскими мастерами принципов европейской станковой картины. Еще одним фактором, способствовавшим вхождению русской школы в общеевропейскую художественную жизнь, было учреждение в Санкт-Петербурге Академии художеств в 1757 году. В отличие от парижской школы, академия в России не стала замковым камнем всей художественной жизни, границы между «высоким» и «низким», искусством и ремеслом оставались прозрачными. Положение художников, как ни странно, оказалось похожим на то, каким оно было в Америке, где академии не было вовсе. Американские лимнеры, так же, как и многие русские художники, по сути, оставались ремесленниками. Русские живописцы, пройдя обучение в академии и возвратившись в провинцию, оказывались на периферии «столичного», ученого искусства и попадали в ранг примитивов, мало чем отличаясь от художников, не получивших академического образования. В усадьбах и провинциальных городах они совмещали написание икон или вывесок с написанием помещичьих портретов.

К этому типу художников близки и первые русские великие живописцы – И. Никитин, А. Матвеев, И. Вишняков, А. Антропов, И. Аргунов, балансирующие на грани между живописным примитивом и «ученым» искусством. С точки зрения академических правил, они не дотягивают до нужного уровня, допускают массу ошибок в перспективе и объеме, сохраняют связь с предшествующей традицией парсуны и с ремеслом. Характер освоения языка европейской живописи у них сходен с художниками-примитивами. Однако, этих мастеров выделяет из общего контекста высочайший уровень живописного таланта, чувствительность к рафинированности европейского колоризма XVIII века. Только следующее поколение живописцев – Д. Левицкий, Ф. Рокотов и В. Боровиковский – покажет первые примеры не только усвоения уроков европейской живописи, но еще и художественного синтеза, сравнимого с уровнем великих венецианских и французских живописцев.

Для провинциальных художников, которые по большей части были крепостными и остались анонимными мастерами, образцами были не

только привезенные из Москвы или Петербурга картины приезжих иностранцев, но и произведения русских художников столичных школ. Вельможи заказывали портреты в столице, а потом украшали ими свои усадьбы в губерниях по всей России. Копирование и изучение этих картин было главной школой мастерства для художников, которых называют примитивами. Традиция копирования образцов была хорошо знакома в русском искусстве благодаря иконописи. Поэтому механизм овладения и индивидуализации достижений европейской живописи шел по уже проторенной дороге.

Усвоение европейской традиции в XVIII веке в среде неакадемической живописи во многом опиралось на опыт иконописцев. Копирование образцов не считалось зазорным и не было механическим, а в результате копии порой превосходили оригиналы посредственного качества. В процессе копирования диалогическое отношение к «чужому» забывалось, пластический язык европейской живописи становился своим, появлялись индивидуальные особенности. Они ярко проявились и в провинциальном, примитивном портрете. Художники-самоучки стремились освоить собственный, пластический язык живописи, а не научиться стандартным технологическим приемам. Желание понравиться заказчику не довлело над их творчеством, поскольку зачастую они просто копировали образец, да и сами провинциальные заказчики не были сведущи и вряд ли знали, что нужно требовать от своих «придворных» художников. В ущерб тому, что культивировалось в академии (рисунку, пропорциям, светотеневой моделировке формы), они сосредотачивались на чисто живописных, колористических задачах: как вписать композицию в формат холста, как выстроить взаимоотношения между разными составляющими портрета, как соединить форму и абстрактное пространство фона, как создать тонкие цветовые переходы от одного пятна к другому. Академия, коллекции европейской живописи, приглашенные европейские художники, как в Америке, так и в России, все же были локальным явлением. Спонтанное стремление реализовать свой талант живописца для большинства художников в провинции, как в России, так и в Америке, не было подкреплено развитой художественной средой, как в Париже, Риме или Венеции. Однако вместе с тем это было и благоприятным условием, так как освобождало от необходимости следовать модным тенденциям, требованиям академии, что оставляло широкие возможности для индивидуальной реализации.

В отличие от России в Америке XVIII века не были ни длительно развивавшихся местных художественных традиций, ни академий, созданных по европейскому образцу, ни крупных коллекций европейской живописи. Иногда колонисты привозили из поездок в Европу свои портреты, написанные второстепенными голландскими, французскими или английскими мастерами. Но связи с Европой здесь были более тесными, что обусловлено историко-культурными обстоятельствами – колони-

альным положением североамериканского континента. Американская живопись XVIII века во многом зависела от французской, фламандской, голландской, и в меньшей степени от итальянской школы. Америка еще не стала центром притяжения для людей искусства, поэтому среди приехавших художников не было знаменитых мастеров. Как правило, это граверы или второсортные портретисты, бежавшие в Новый Свет из-за высокой конкуренции в Европе в поисках новых заказчиков и патронов. Большинство анонимных американских художников-портретистов работало в Новой Англии, связи которой с Великобританией были сильны, и поэтому определяющим фактором здесь выступало влияние английского искусства. Даже французский по происхождению рокайльный репертуар форм был во многом заимствован у англичан.

Как пишет Э.П. Ричардсон: «Долгое время обучение художников и возможности к самообучению были случайным делом в Америке. До XIX века не было ни академий, ни выставок. Художественные школы появились только в 70-х годах XVIII века, академии только в начале XIX столетия, а коллекции только в XX веке. Поэтому американские художники смотрели на Европу как на единственную возможность повысить уровень профессионального мастерства, некоторые, однажды уехав, уже не возвращались назад»<sup>16</sup>. Основным источником информации были поездки в Старый Свет, прежде всего в Лондон и реже в Париж или Италию. Большинство уезжавших в Европу художников середины и второй половины XVIII столетия попадали в мастерскую Веста в Лондоне. Но вместо того, чтобы адаптировать созданный им вариант неоклассицизма, они оказывались под сильным влиянием английского провинциального рокайльного стиля, какой практиковали мастера английского «conversation piece», как, например, Артур Дэвис или Бенжамин Уилсон. Моду на рокайль американские художники и привозили домой.

«Американские художники того времени, — отмечает Э.П. Ричардсон, — родились с сильной потребностью и склонностью к живописи, для чего не было никаких причин в их внешнем окружении»<sup>17</sup>. С одной стороны, отсутствие жестко регламентированной структуры художественной жизни и академии делало мастеров независимыми от давления правил и стандартов. С другой стороны, была неизбежна прикладная, прагматическая доминанта, так как большинство совмещало несколько занятий: писали вывески, держали магазины, давали уроки рисунка, а иногда и музыки, о чем свидетельствуют публиковавшиеся в то время в газетах рекламные объявления, подаваемые самими художниками. Это были идеальные условия для примитива, который процветал и в Америке, и в России в то время. В отличие от России, прагматическая ориентированность, протестантская этика и эстетика способствовали сложению в Америке собственных, специфических особенностей национального портрета.

Внешнее сходство становления и развития американского и русского искусства в XVIII веке изучено и описано. «При всем различии путей



Ил. 1. Неизвестный художник. Портрет бабушки с внучкой. Б. г. Холст, масло. Нижегородский государственный художественный музей



Ил. 2. Милтон Хопкинс. Портрет Афия Солсбери Рич с мальшом Эдвардом. Ок. 1833 г. Дерево, масло. 75,8x61,6. Национальная галерея. Вашингтон

исторического развития двух стран, – отмечает Лебедев, – бросается в глаза важнейшее совпадение: XVIII век для Америки и России стал эпохой приобщения к западноевропейской культуре Нового времени»<sup>18</sup>. На первый взгляд, кажется, что портреты написаны в одной стране – настолько похожи костюмы, прически, предметы антуража, что было обусловлено европейской модой, периферией которой в XVIII столетии стали Америка и Россия. Но если американские лимнеры предпочитали тип обстановочного портрета с атрибутами, что объясняется склонностью американской публики к нарративности художественного языка, развернутой системе визуальных знаков, то русские живописцы были склонны к типу камерного, интимного портрета в основном на нейтральном фоне, редко в интерьере и еще реже на фоне пейзажа. В таких портретах все внимание сосредотачивалось на модели.

Родственность объясняется также общими образцами для подражания. Например, в конце XVIII и начале XIX века в моду от Америки до России вошло подражание портретам Давида и мастеров его школы, прежде всего Энгра. Примерами могут послужить «Портрет бабушки с внучкой» неизвестного художника (Нижегородский государственный художественный музей) и «Портрет Афия Солсбери Рич с мальшом Эдвардом» художника Милтона Хопкинса (ок. 1833, Национальная галерея, Вашингтон). (Ил. 1, 2.) Прически, кружевные чепцы, кашмиральские шали, как в американском портрете, или кружевные накидки, как в нов-





*Ил. 3. Пьер ван Кортленд. Портрет неизвестного. Ок. 1728–1734. Холст, масло. 144,8x105,5. Музей Метрополитен. Нью-Йорк*

городском, дети в белых платьицах и с коралловыми бусиками на шее – все это создает впечатление, что картины написаны в одно и то же время, в одном и том же месте и относятся к одной живописной школе. Американский портрет отличает большая плоскостность, орнаментальность, графический и декоративный подход, большее внимание в нем уделяется построению композиции, чем цветовым нюансам. В то время как русский художник избегает резких контрастов и прибегает к более сложным цветовым градациям. Благодаря этому портрет получает заметное объемное и пространственное выражение. Художнику удалось

сохранить единство и избежать оптического правдоподобия отдельных деталей, вырывающихся из общей композиции, как это часто бывает в портретах академических живописцев.

Художественный язык американских и русских живописцев-самоучек необычайно похож и одновременно отличается как от средне-статистического академического стандарта, так и от высочайших живописных достижений того времени. Хотя зачастую на почве анонимного контекста художественного примитива вырастали великие мастера, например Г. Островский, о котором речь пойдет ниже. Эти великие самоучки в качестве образцов, как правило, имели произведения модных академических художников или гравюры с их картин, поэтому пользовались уже сложившимися иконографическими схемами. Интересно сравнивать исходный образец и результат, который получался в итоге его индивидуального усвоения. Например, для популярного в Новой Англии репрезентативного типа портрета «à la ван Дейк» в полный рост в интерьере или на фоне пейзажа, пришедшего из английского искусства, образцами были английские гравюры. Работа Пьера ван Кортленда «Портрет неизвестного» (музей Метрополитен, Нью-Йорк) – типичный пример подражания иконографии фламандского барочного портрета XVII века. (Ил. 3.) Фигура размещена со смещением относительно центральной оси, справа – характерная красная массивная драпировка, слева открывается пейзажный вид. Ваза, напоминающая дельфтский фаянс с мотивами шинуазри, цветочный натюрморт, скорее всего, взяты из репертуара голландской живописи XVII столетия, в то время как собака – устойчивый «троп» вандейковской иконографии. Этот тип парадного портрета был широко распространен в академической школе. Но в отличие от академиков, которые демонстрируют виртуозное владение правилами построения перспективы, объема, имитации фактуры материалов, художники-самоучки по-своему решали живописные задачи. Для них характерен более отвлеченный, абстрактный подход к построению композиции. Некоторая манекенность и плоскостность фигуры, двухмерность пространства – результат желания художника вписать фигуру в формат, создать ритмические переключки в композиции, как геометрического, так и цветового свойства. Для них картина не столько имитация реального мира вещей, сколько организация плоскости холста с помощью пространственной и цветовой композиции. Их интуитивный творческий метод основан на безошибочном чувстве меры и баланса, на необходимости одну деталь уравновесить другой.

В России тип парадного портрета не получил широкого распространения в среде провинциальных художников. Редким примером могут послужить два портрета четы Тишининых кисти И.К. Березина. Моделью для портрета К.И. Тишиной (1759, ГТГ, Москва) стал полуфигурный портрет из собрания Рыбинского музея, написанный И.Я. Вишняковым. В отличие от американской, в русской живописи гораздо ощутимее вли-



*Ил. 4. И.К. Березин. Портрет Н.И. Тишина. 1758. Холст, масло. 214x160. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

ание французского рокайльного портрета. Это чувствуется и в «балетных» позах портретируемых, не всегда согласующихся с репрезентативностью иконографии, и в особом декоративно-орнаментальном стиле самой живописи. Это присутствует не только в женском портрете, что очевидно, но и в мужском. Примером может служить портрет Н.И. Тишина (1758, ГТГ, Москва). (Ил. 4.). Композиция последнего напоминает геральдический принцип построения. Фон условно разделен на три равноценные части – небо, земля и полоса палаточного лагеря между ними. Фигура, размещенная по центральной оси, читается не только как объем в

пространстве, но и как силуэт, в котором подчеркнута геометрическая орнаментальность костюма, выстраивающаяся на повторениях треугольников. Плавные линии силуэта, вписанного в пирамиду, согласуются с линиями завитков консоли на первом плане. Особое внимание художник уделил задачам колористического ансамбля. Если в женском портрете преобладает красный цвет, то колорит мужского портрета основан на сдержанной колористической гамме и написан тончайшими, рафинированными переходами от теплых к холодным обертонам цветов. В результате условный фон превращается в вибрирующее цветозвудушное пространство, в которое погружена фигура. Тяготение к камерным типам и меньший интерес к эмблемам, нарративу объясняются общей направленностью живописной школы. Если в американском искусстве были сильнее традиции английского портрета, то в русском – французского и венецианского рокайльного портрета XVIII века. Но при всех различиях очевидно сходство американского и русского примитивного портрета, что проявляется в особенностях художественного языка, который обусловлен лишь талантом и возможностями материала масляной живописи.

Портреты Г. Островского, например «Портрет неизвестной» (1777, Солигаличский краеведческий музей им. Г.И. Невельского) (ил. 5),

вполне сопоставимы с работами лимнера семьи Конант, «Портрет Софии Барпи Конант» (ок. 1813, Национальная галерея, Вашингтон) (ил. 6), или лимнера семьи Ширман, «Портрет дамы в красном» (ок. 1785–1790, Национальная галерея, Вашингтон). Правдоподобие, оптическая достоверность и психологическая выразительность в них не так важны. Вместо этого художник стремится точно следовать тому, что видит, будь то живая модель или художественное произведение. А.В. Лебедев отметил: «У примитивов нет разделения на важное и второстепенное, все одинаково важно и бородавка, и бантик»<sup>19</sup>. Исследователь имеет в виду, что их подход наивен, они еще не научились расставлять акценты и делать выбор между реализмом и идеализмом. Но в данном случае отсутствие избирательного подхода свидетельствует скорее о безразличии к программной и выразительной стороне портретной живописи и особом таланте художника остро чувствовать натуру и твердо ей следовать во всем. С таким же вниманием, как к самой модели и атрибутам портрета, Г. Островский относится и к фонам, которые у него абстрактны, но написаны как светоцветовоздушная среда вокруг фигуры. Отсутствие акцентов на значимых с точки зрения функции или программы портрета деталях позволило ему все составляющие написать равномерно тщательно, что способствовало созданию ровной живописной ткани. В этом преимущество и работы, и метода художника. Умение, знание пропорций и правил построения



Ил. 5. Г. Островский. Портрет неизвестной. 1777. Холст, масло. 62x51. Солигалический краеведческий музей им. Г.И. Невельского

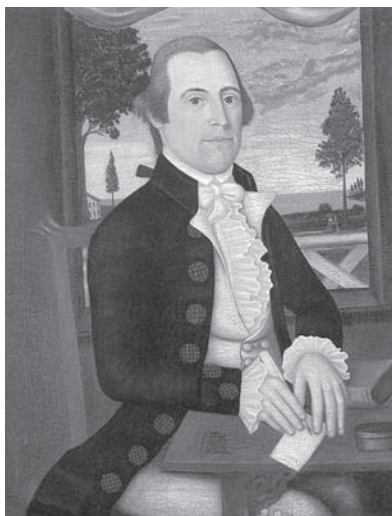


Ил. 6. Лимнер семьи Конант. Портрет Софии Барпи Конант. Ок. 1813 г. Холст, масло. 56,2x43,2. Национальная галерея. Вашингтон

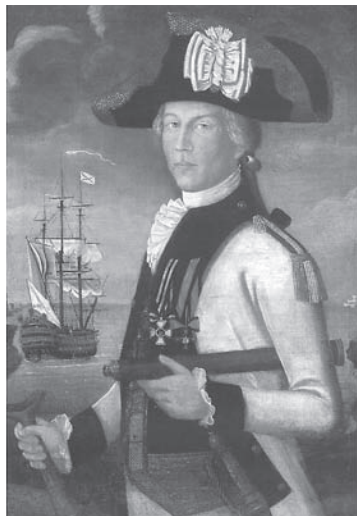
объема или перспективы уступают место работе над композицией, цветовыми отношениями, ритмическими переключками, созданием живописного единства. Реализуя свое эмпирическое восприятие, художники-примитивы оперируют лишь теми средствами, которые диктует им материал, масляная живопись, а не правилами и знаниями, как академики. Несмотря на разные типы портретов, русских и американских примитивов объединяет одинаково абстрактный подход к композиции и цветовой структуре, яркая красочность, характерная для вывески и лубка. Как правило, эти портреты отличаются яркими, контрастными цветовыми аккордами: красный и белый, красный и зеленый, красный и синий, желтый и синий, выделяющимися на нейтральном фоне. Цвет для них – главное средство воздействия на зрителя и материал для реализации своего таланта. В портретах Островского, как и в работах американских лимнеров, кружева, банты, атлас и бархат, украшения, имитация разных фактур материалов не самоценны, как, например, в портретах Энгра. Они написаны как составляющие части единого композиционного и живописного ансамбля и воспринимаются наравне с чертами лица. На первый взгляд, кажется, что отдельные части написаны по-разному: более широким и свободным мазком ткани, более слитным и гладким лицо и руки, пуантелью, короткими, быстрыми штрихами – кружева и шитье. Но все это объединено благодаря пониманию художником единства живописной ткани. В отличие от американского портрета, в котором сохраняется зависимость от двухмерной плоскости холста и основная выразительность строится на ярких цветовых контрастах, в портрете Г. Островского двухмерность преодолена. Он создает вокруг фигуры ореол, подобно великим живописцам, таким, как Ф. Рокотов, благодаря чему фон начинает восприниматься как пространство, а фигура как объем. Сама модель написана тончайшими градиентами теплых и холодных оттенков в нейтральных цветах, белом, сером. В итоге картину можно рассматривать и как ритмически выстроенную композицию, организующую формат холста, и как форму в пространстве, и как рафинированную живописную текстуру, сотканную из множества оттенков цвета. При этом объем и пространство появляются как результат усложнения цветовых отношений, а не свето-теневой моделировки, как в академии.

В картине «Неизвестный морской офицер» кисти неизвестного русского художника (1782–1798, Волгоградский музей изобразительных искусств) и в портретах лимнера семьи Денисон: «Портрет капитана Элиша Денисона» и «Портрет миссис Элизабет Нойс Денисон» (оба ок. 1790, Национальная галерея, Вашингтон), абстрактное отношение к фигурам позволяет подчинить их задачам композиции – организации двухмерного формата холста. (Ил. 7, 8.) Почти как в портретах Сезанна, человек и предметы натюрморта, интерьера подчинены единому ритму, строящемуся на сопряжении геометрических форм. В результате фигуры теряют свои объемно-пространственные характеристики, которые





*Ил. 7. Неизвестный художник.  
Неизвестный морской офицер.  
Ок. 1782–1798. Холст, масло. 93х64.  
Волгоградский музей изобразительных  
искусств*



*Ил. 8. Лимнер семьи Денисон.  
Портрет капитана Элиша Денисона.  
Ок. 1790 г. Холст, масло. 86,4х68,9.  
Национальная галерея. Вашингтон*

художник интуитивно ощущает как вырывающиеся из целого картины и противоречащие построению равномерной живописной ткани картины. Пространство организуется, главным образом, с помощью цветовых отношений. Начиная с распределения основных, крупных цветовых пятен открытого, локального цвета, художник постепенно усложняет их структуру. Он разбивает пятна различными деталями – бантами, орденами, пуговицами, шитьем, доводя до мельчайшего модуля, пуантели, тем самым, усложняя локальный цвет и выстраивая сложную систему взаимоотношений. В итоге при близком рассмотрении картины продолжают восприниматься как двухмерные, а на расстоянии появляется ощущение пространства, созданного чисто колористическими средствами. Интуитивно художники использовали приемы, которые будут осознаны как метод лишь в конце XIX века.

Отношение к рисунку у живописцев-примитивов было тесно связано с цветом. Подготовительный рисунок в их живописи отсутствовал, они начинали работу сразу с цвета. В процессе он появлялся как средство детализации отдельных частей портрета, но неизбежно подчинялся общей логике цветовых отношений, а его деформация была вызвана стремлением соблюсти баланс в композиции. Например, как у американских, так и у русских примитивов первой трети XIX века вслед за модой на неоклассицизм в живописи усилилось линейное начало. Сопоставимыми примерами являются купеческие портреты Н.Д. Мыльниковы или



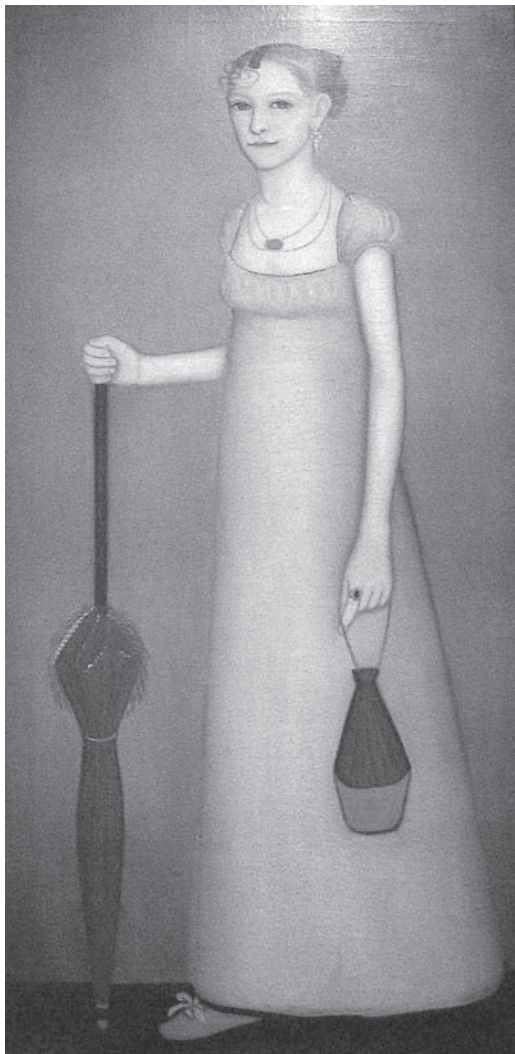


*Ил. 9. И.В. Тарханов Портрет Г.А. Куклинской. 1831. Холст, масло. 77х62.  
Ярославский художественный музей*

И.В. Тарханова и американско-го лимнера Эми Филипса, работавших приблизительно в одно и то же время. Например, в портрете Г.А. Куклинской (1831, Ярославский художественный музей). (Ил. 9.) В портрете И.В. Тарханова рисунок появляется в разработке черт лица и как граница – между фигурой и фоном, между светлыми и темными зонами. Рисунок – как граница пятна подчинен работе с цветом и меняется в зависимости от изменения цветовых отношений. Портреты Эми Филипса отличаются жестким, линейным рисунком. Почти как чертежник он прорисовывает прическу, лицо модели, кружева и складки ее платья. Но рисует он цветом, сталкивая яркие, открытые цвето-

вые пятна и темные, как, например, при моделировке складок платья. «Портрет Харриет Ливенс» (ок. 1815, Гарвардский художественный музей) производит сильное впечатление своим пуризмом, лаконичностью композиции и точностью рисунка. (Ил. 10.) Рисунок создается чисто живописными средствами. Он размыт в светлых частях, что делает фигуру как бы растворяющейся в пространстве, и акцентирован в тенях. Линия рисунка не черная, а состоит из цветных рефлексов отбрасываемых соседними пятнами. Художники-примитивы часто обладают именно колористическим талантом. В редких случаях, когда они становятся профессиональными живописцами, как Иван и Николай Аргуновы, Г. Сорока и другие ученики Венецианова, не теряя качеств примитива, приобретают навыки профессионального мастера, такие мастера занимают в традиции «высокого» искусства место колористов.

Для русских и американских живописцев-примитивов характерно ослабленное внимание к внешним требованиям изобразительности и выразительности, технологии, которое дает им большую свободу от «несвойственных живописи функций», по выражению Клода Моне, и гораздо больше возможностей для реализации индивидуального таланта. Они интуитивно ощущают, что важнее живописное единство композиции, организация с помощью цвета двухмерного пространства холста, чем те



*Ил. 10. Эми Филипс.  
Портрет Харриет Ливенс.  
Ок. 1815. Холст, масло.  
144,8x71,1. Гарвардский  
художественный музей.  
Бостон, США*

стандарты, которые «вбиты» в голову академического художника. Они непосредственно и спонтанно реализуют свое видение и колористические способности. Именно поэтому феномен живописного примитива занимает фундаментальное место в сложении европейской традиции колоризма. В их произведениях виднее чисто пластические особенности подхода к материалу: одновременное по всему холсту усложнение композиции и цветовых отношений. Непосредственность реализации таланта, которая выхолащивается из культурной традиции, подверженной

изменениям под влиянием социокультурного контекста, сохраняется в искусстве примитивов. Примечательно, что рисунок, который в системе академического образования играл главную роль, у примитивов практически отсутствует либо же является самым слабым местом.

Живописцы-примитивы, уступая академикам в том, что касается внешних требований, превосходят свои академические образцы в качестве живописного мастерства, так как вместо стандарта у них – индивидуальность. Сознательно они все время стремятся к ремеслу, а вопреки этому делают искусство, в отличие от академиков, которые всегда стремятся к «высокому» искусству, а получается налаженное и стандартизированное производство. В сравнении с мастерами-колористами, которые составляют вершину живописной традиции, они представляют собой архетип, так как генетически связаны с живописным языком вывесок, лубка, прикладных ремесел, а в России еще и иконой.

В отличие от Франции XIX века, пресыщенной академическими догмами и стереотипами, где все больше появлялось анти-академических, индивидуальных талантов и они пробивали себе путь в художественной жизни независимо от академии, в России и Америке – «неофитах» в освоении академической системы – камерные, нестандартные таланты выводились за рамки основного потока художественной жизни. Имена художников-примитивов забывались, интерес к их искусству становился не эстетическим, а историческим. В Америке примитив окончательно был вытеснен по мере того, как набирал обороты модернизм. В России же интерес к примитиву усилился на рубеже XIX–XX веков, когда происходил своеобразный «redecouverte» иконы, усадебного портрета, что оказало влияние на многих художников зарождающегося авангарда.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лебедев А.В. Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII – первая половина XIX века. Дисс. на соис. ст. доктора искусствоведения, М., 1995.
- 2 Герчук Ю.Я. Примитивны ли «примитивы»? // Творчество. 1972. № 2. С. 11–12.
- 3 Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX века. М.: Традиция, 1998.
- 4 Поспелов Г.Г. Провинциальная живопись первой половины XIX века // История русского искусства / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. М.: Искусство, 1964. Т. VIII. Кн. 2. С. 345–373.
- 5 Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сб. ст. АН СССР, ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР / Сост. и отв. ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983.; Примитив в искусстве: Грани проблемы. Сб. ст. / Ред.-сост. К. Богемская. М.: Рос. институт искусствознания, 1992; Примитив в изобразительном искусстве: материалы научн. конференции, 1995 / Отв. ред. А.В. Лебедев. М.: ГТГ, 1997.

- 6 Лимнерами называли художников (от слова *limn*, англ., – писать, изображать, иллюстрировать рукописи), как правило, непрофессиональных самоучек, работавших в английских колониях Северной Америки.
- 7 Ebert. J. & K. *American Folk Painters*. New York: Scribner, 1975; Lipman J., Armstrong T. *American Folk Painters of Three Centuries*. New York: Arch Cape Press in association with the Whitney Museum of American Art : Distributed by Crown. Publishers, 1988; Chotner D. *American Naive Paintings / Deborah Chotner with contributions by Julie Aronson, Sarah D. Cash, Laurie Weitzenkorn*. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Washington: National Gallery of Art, Cambridge University Press.
- 8 Richardson E.P. *Painting in America. The Story of 450 Years / The Detroit Institute of Art*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1956.
- 9 Лебедев А.В. Тщанием и усердием. С. 239.
- 10 Lipmann J., Windchester A. *The Flowering of American Folk Art. 1776–1876*. New York: The Viking press in cooperation with the Witney Museum of American art, 1974. P. 21.
- 11 Островский Г.С. Народная художественная культура русского города XVIII – начала XIX веков как проблема истории искусств // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 73.
- 12 Лебедев А.В. Портретная живопись в Америке и России и проблема примитивизма // Искусство. 1989. № 5. С. 61.
- 13 Помещиков В.А. Роль архетипов в наивном искусстве // Примитив в изобразительном искусстве. С. 156-171.
- 14 Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 13.
- 15 Лебедев А.В. Портретная живопись в Америке и России... С. 60–64.
- 16 Richardson E.P. *Op. cit.* P. 14.
- 17 *Ibid.* P. 94.
- 18 Лебедев А.В. Портретная живопись в Америке и России... С. 60.
- 19 Там же. С. 62.