

Дюшартр Пьер-Луи

**Русские народные картинки
и гравированные книжницы
1629-1885 гг.**

ББК 85.15
Д98

Охраняется Законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
воспрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

Художественное оформление
И.А. Озерова

Дюшартр П.-Л.
Д98 Русские народные картинки и гравированные книжицы. 1629—
1885 / Пер. с фр. О.А. Павловской. — М.: ЗАО Центрполиграф,
2006. — 191 с.

ISBN 978-5-521-73215-9

Пьер-Луи Дюшартр, французский этнограф, коллекционер, знаток и ценитель народного творчества разных стран, прослеживает в своей книге историю зарождения, развития и бытования лубочной картинки в России. Опираясь на труды русских исследователей, он предлагает свой взгляд на работы граверов кустарного и индустриального периодов, делает попытку классификации «летучих листов». В отличие от многих своих предшественников, автор рассматривает лубок как особый вид искусства, подчеркивает самобытность произведений русских мастеров. Издание снабжено богатым иллюстративным материалом, начиная с первых листовых гравюр народного характера и заканчивая фабричными литографиями 2-й половины XIX века.

ББК 85.15

© Перевод,
ЗАО «Центрполиграф», 2006
© Художественное оформление,
ЗАО «Центрполиграф», 2006

ISBN 978-5-521-73215-9

*Памяти Арнольда ван Геннепа и Рене Сольнье, моих
самых давних и бесценных соратников в борьбе за всеоб-
щее признание достоинств народного творчества —
французского и других стран*

П.-Л. Д.

Предисловие

Тысяча и один персонаж былых времен вдыхают жизнь в лубочные картинки, заставляют их делиться своими тайнами. Очень скоро они перестанут донимать загадками иностранца, который мечтал лишь об одном: предоставить всему миру любителей народного искусства возможность по-больше узнать о них и оценить по достоинству. Именно сейчас, в первых строках предисловия, мне предстоит сказать если не «прощай», то хотя бы «до новых встреч» целому народу сказочных великанов и отважных богатырей, шутов-сквернословов и кавалеров-краснобаев, крестьянских мужичков — тех самых, что не прочь побездельничать, злы на работу и скоры на расправу, — ведьм и колдуний, которым только дай потягаться в ворожбе, неисправимых пьянчужек и таинственных юродивых, карлиц в березовых лаптях и прекрасных царевен, овеянных ароматами русских степей и лесов. Нас познакомил лубок, так пусть же читатель, путешествуя по страницам этой книги, получит ничуть не меньше удовольствия от общения с ее героями, чем уже получил его покорный слуга. А текст пригодится читателю в качестве путеводителя, призванного сделать странствие легким и познавательным.

* * *

Судьба предисловий в изданиях по искусству весьма примечательна: либо читатель перескакивает через них с разбегу, либо же берется изучать в последнюю очередь, если, конечно, содержание самой монографии невзначай раздражит его любопытство. Что до автора, то первые строки, которые, казалось бы, должны ложиться на бумагу в тот момент, когда он только приступает к работе, в действительности становятся заключительным штрихом произведения, откладываются «на потом». Уж я-то, по крайней мере, именно так и поступаю, ведь предисловие для автора — своего рода бутылка шампанского, которую корабельщик разбивает о борт фрегата, прежде чем пустить его по волнам морей-океанов навстречу фортуне. В моем случае это будет символическая бутылка *водки* — я разбиваю ее, потому что волны читательской аудитории уже ждут эту книгу и как раз сейчас она покидает мою верфь.

* * *

Различные техники гравюры, гравированные книжицы и листы получили широкое распространение в России лишь после XVII века вследствие «вестернизации» страны — коренных времен, которые, как всем известно, задумал и провел Петр I. Иными словами, это случилось

довольно поздно — в Китае гравюра на дереве, или ксилография, была известна уже к VIII веку, а во Франции появилась в конце XIV.

Моя первоочередная задача — воссоздать на страницах этого исследования, прежде всего с помощью иллюстративного материала, историю влияния зарубежных мастеров на русских гравёров, а также зарождения и укоренения оригинальных традиций в создании гравированных книжиц и народных картинок — *лубков*.

Начиная с 1928 года добрая часть моих научных изысканий была посвящена народным картинкам разных стран, а предметом изучения становились многочисленные издания, от инкунабул до хромолитографий, запечатлевших последние образцы этого вида творчества. Посему смею надеяться, что мои соображения по поводу русских лубочных картинок окажутся небесполезными.

В целом они сводятся к тому, что по стилю и расцветке представленные здесь русские гравированные картинки, независимо от того, к какому периоду они относятся — кустарному или фабричному, — невозможно сравнить с произведениями никакого другого народа. В русских гравюрах так мало общего со всеми остальными, что даже нет нужды подвергать их детальному анализу, чтобы установить происхождение, — все ясно с первого взгляда. Именно эта этническая самобытность и является, по моему мнению, их высочайшим достоинством. Если народное искусство разных стран уподобить огромному оркестру, то русский лубок будет в нем особым инструментом с ни на что не похожим, присущим только ему одному звучанием.

* * *

Возраст того или иного искусства ни в малейшей степени не влияет на его эстетическую ценность, иными словами, шедевр будет служить услугой глаз в любом случае — не важно, насколько глубоко в толщу веков уходят его корни. И пусть русским гравёрам понадобилось очень мало времени, чтобы перенять чужеземные техники и образы, а потом создать на их основе совершенно новый, славянский стиль народной картинки, — это лишь свидетельствует в их пользу и не может не вызывать изумления и восхищения.

Мастеру нужен не день и не год на то, чтобы вырваться из-под влияния художественных течений, которые подхватывают его и уносят за собой в самом начале пути и которым он поддается — порой бессознательно, порой вопреки собственной воле и сопротивлению. Он годами пытается высвободить свою индивидуальность, нащупать особую манеру, во что бы то ни стало добиться истинной самобытности, которая позволит знатокам искусства, тем, у кого, так сказать, глаз наметан, без колебаний связывать его, и только его имя со всеми выходящими из-под его рук творениями. Лишь тогда подмастерье получит право называться Мастером и ему уже не надо будет подписывать свои работы — разве что по личной просьбе покупателей.

Усилия, прилагаемые мощной индивидуальностью, которая стремится найти свой собственный стиль, равно как и превратности ее продвижения к цели в определенной степени можно сопоставить и с тем, что приходится совершать и преодолевать в поисках самобытности создателям народного искусства, только в их случае борьба — разумеется, неаявная, без потерь и громких побед — ведётся не на протяжении одной человеческой жизни, а стараниями многих и многих поколений, вот и вся разница. И для каждого поколения этих ремесленников от искусства, а вернее, искусных ремесленников, зачастую безымянных, все начинается точно так же — с копирования, подражательства, восприятия чужого опыта. И пусть мы не знаем имен большинства художников из народа — индивидуальностей от этого среди них меньше не становится, ибо не существует коллективного искусства.

При этом нельзя не признать, что, в отличие от истинных мастеров, их произведения отмечены неким «фамильным сходством». Представляется очевидным, что они не хотели и не старались отмежеваться от своей среды, потому-то и отображали ее — всем на радость да на пользу этнографам.

Однако почему русские граверы из простонародья, лубочные рисовальщики, судя по всему не осознававшие себя художниками и не претендовавшие таковыми стать, не довольствовались простым копированием заграничных образцов? Все выглядит так, будто какие-то необоримые инстинкты понуждали их вытеснять чужое из своих работ и переиначивать заморские картинки на собственный лад, вернее, рисовать как «у них принято».

* * *

Шарль Саломон был не понаслышке знаком с деревенской Россией и дружен со Львом Толстым. Вот что он писал о тех, кто утверждал, будто бы автором «Моей жизни»¹ — волнующего рассказа, услышанного Толстым в окрестностях Царского Села и впоследствии опубликованного, — не может быть простая крестьянка: «...не знают они народа русского. Не довелось им испытать на себе чары крестьянского сказителя, насладиться точностью его образов, живописностью слога, умом и воодушевлением, каковое тотчас передается всем вокруг. Не дано им было подслушать те истории, что нянька нашептывает детишкам на ночь, не посчастливилось внимать северному рыбаку, наследнику древних скальдов, воспевающему великие деяния Владимира, князя Киевского, а то и о Наполеоне песни складывающему. Русский народ наделен талантами ко всем искусствам, не даются ему лишь пластические, да и то, вероятно, потому, что он долгое время был слишком верен заповеди «Не сотвори себе кумира».

Последнее утверждение, впрочем, представляется мне не вполне справедливым. К примеру, кустики из Вологодской, Тульской, Архангельской, Уральской губерний, а также из лесных и сельскохозяйственных регионов Центральной России в XIX веке делали статуэтки, игрушки, фигурные пряники, которые представляют неоспоримый художественный интерес. Все эти вещицы конечно же создавались в простонародной среде и для простонародья с одной-единственной целью: привлечь внимание, развлечь, позабавить покупателей, в первую очередь совсем юных, а потому, я думаю, нет смысла искать среди них шедевры такого уровня, которого порой достигает народная религиозная скульптура, скажем, в той же Нижней Бретани. Запрет православной церкви на любые объемные изображения в этом смысле пагубно отразился на развитии русского народного пластического творчества, а связь между пластическим и графическим искусствами не настолько слаба, чтобы можно было обойти молчанием этот факт. Точно так же особое отношение православной церкви к графическому воплощению библейских тем и сюжетов повлияло и на лубочных рисовальщиков.

В данном исследовании духовным народным картинкам, столь богатым образами и стилями в Западной Европе и столь однообразным в Европе Восточной, будет посвящена отдельная глава, сейчас же заметим к слову, что в России такое положение вещей не удивительно, поскольку русская религиозная картинка, по сути, поздняя, но верная дочь иконописцев. Последние всегда ждали просветления и лишь в состоянии благодати брались за кисть, чтобы начать работать в жесточайших рамках церковного канона. Если в произведениях иконописцев и удастся порой

¹ Ma vie. Récit d'une paysanne russe. Revu et corrigé par Léon Tolstoï. Paris. Grasset, 1923. «Моя жизнь» — рассказ, записанный между 1882-м и 1885 гг. Т.А. Кузьминской, сестрой графини Толстой, со слов крестьянской женщины Анисьи из деревни по соседству с Ясной Поляной. (Примеч. авт.)

уловить дыхание искусства, это происходит, если позволительно так выразиться, по счастливой случайности — дело в том, что и создатель и владелец иконы ценили только исходящую от нее духовную, метафизическую силу и ничего больше. Наверное, ни одному истинно верующему православному не придет в голову, что, глядя на образа, можно получать удовольствие эстетического порядка. Такой подход к религиозному искусству настолько отличается от взглядов католиков, что мне видится необходимым подчеркнуть его основополагающее значение, — ведь именно поэтому русские ремесленники, гравировавшие деревянные доски и медные пластины для тиражирования духовных картинок, старались со всей точностью копировать наиболее почитаемые в народе образцы, поставлявшиеся художниками-иконописцами, а гравированные листы, благодаря своей дешевизне доступные всем и каждому, в метафизическом плане вполне могли сравняться в цене с самой богато украшенной из икон.

Таким образом, духовные картинки как подвид русского народного искусства должны представлять собой явление исключительное.

* * *

Необыкновенное чувство цвета — вот отличительная черта русских народных картинок, которая не перестает удивлять и очаровывать зрителя. Многие славянские авторы пишут о том, что монотонный пейзаж северных земель России — белизна заснеженных просторов, мозолящая глаза их обитателям на протяжении долгих зимних месяцев, и однообразная унылая зелень хвойных лесов — вызывает у людей острую жажду цвета. Возможно, так оно и есть, однако мне думается, что речь идет скорее о редком, особенном даре, которым наделено большинство славян. Русские фрески и иконы XII—XVII веков, созданные до «вестернизации» страны, выделяются ни с чем не сравнимой, буйной, радостной цветовой гаммой — доступные европейцам современные полихромные репродукции, очень точно воспроизводящие произведения, хранящиеся в Третьяковской галерее в Москве и в Русском музее в Ленинграде, служат тому подтверждением. Разумеется, я имею в виду работы, не отмеченные печатью византийского и других восточных стилей, проникших на территорию России через Кавказ, а также работы, избежавшие романского влияния, которое распространялось через Новгород и Галицию. Об этих культурных течениях, казалось бы выходящих за рамки выбранной мною темы, я упомянул здесь не случайно — в истории русской лубочной картинки оставили свой след и они, равно как внутреннее и внешнее убранство церквей и дворцов, иконопись и, прежде всего, гравюры в греческой, то есть византийской, манере, в больших количествах создававшиеся монастырскими мастерскими. Позднее я вернусь к этой теме, так же как и к другим культурным влияниям, пришедшим из Германии, Голландии, Франции...

Упомянув некоторые великие произведения русского искусства, относящиеся порой к очень древним эпохам, в исследовании, посвященном гравированным картинкам, изданным много позже, в том числе и в конце XIX века, я ставлю перед собой цель высветить самобытность на фоне заимствований, национальный вклад на фоне зарубежных влияний, каждое из которых было в свое время значительным и плодотворным. Кроме того, я хочу тем самым подчеркнуть преемственность русской эстетики, неизменно присутствующей в различных областях искусства, указать на тот факт, что между этими областями наличествуют тесные связи. Токи и противотоки в искусстве — все имеет значение для его развития и интерпретации, а если абсолютной оригинальности, самобытности в чистом виде, безусловно, не существует, так это во многом оттого, что всякая страна вносит в искусство свой,

основополагающий, весомейший вклад. Последнее относится как к творчеству истинных мастеров, так и к народному искусству. Прошу прощения за столь банальную в наши дни сентенцию, но ведь лишь к концу XIX века просвещенная публика перестала пренебрегать народными видами творчества, начала относиться к ним с пониманием и поддаваться их «магической власти», как выразился в 1928 году в Праге, на первой конференции по народным искусствам, Андре Фосийон, испытавший эту власть на себе.

Однако, чтобы понять и полюбить, надо прежде всего изучить. Поэтому я уверен, что мой труд несет в себе пользу и новизну, что он пригодится не только широкой публике, которая в наши дни питает живейший интерес к народным искусствам, но и специалистам-этнографам разных стран, которые все отчетливее осознают необходимость проведения сравнительных исследований, ибо времена обособленности, замкнутости в своей среде миновали.

Разумеется, воспроизведенные нами в этой книге гравированные листы имеют огромную ценность сами по себе в контексте изобразительного искусства и изучения русских народных традиций, но помимо того их сравнительный анализ позволяет выявить художественные течения, остававшиеся до сих пор в ореоле тайны, однако оттого не менее реальные. Эти художественные течения ведут нас от одного народа к другому, невзирая на границы.

«Верный слуга» («Bon Serviteur») с заячьими ушами и ногами оленя начал путешествие из Парижа, добрался до Ренна, повидал Польшу и Англию. Картинки «Возраст человеческий», или «Ступени возраста» («Degré des âges»), и «Мир наизнанку» («Le monde à rebours») родились во Франции и в Италии почти одновременно, распространились в Бельгии и Голландии, а затем очутились в Москве. «Дележка штанов» («partage de la culotte»), тема народных картинок в Югославии и России, возможно, была заимствована у Жоржена, издавшего свою работу в Эпинале, сам же он, очевидно, вдохновился гравюрами, которые продавались в Париже на улице Сен-Жак в XVIII веке, а те, в свою очередь, могут иметь еще более древние прототипы.

Обо всем этом я, однако, говорю с большой оглядкой, поскольку редко когда удастся с уверенностью установить источники заимствований лубочных рисовальщиков — на современном этапе, учитывая объем наших знаний, это очень сложная задача, ведь о течениях, влиявших на развитие народного искусства, нам известно столь же мало, как людям XVI века — об океанских течениях. Приведу пример, который, смею надеяться, заинтересует и поразит моих читателей.

В 1943 году я купил у одного нантского старьевщика небольшую народную картинку на стекле, по моему тогдашнему предположению абиссинскую (таковой она и оказалась). На ней в центре изображены мужчина и женщина, у обоих лица искажены страхом; за их спинами, чуть выше, готовится к прыжку животное, напоминающее львицу. На первом плане, слева, сидит крыса, а справа человек с поднятыми руками всем своим видом как будто говорит: «Вы только посмотрите: они пугаются крысы, когда сзади на них вот-вот набросится хищник!» По крайней мере, тогда такая интерпретация показалась мне самой подходящей, а подписи у картинки не было. Правда, никто из опрошенных мною специалистов не слышал ни одной эфиопской пословицы, которая могла бы подтвердить мою версию.

И вот однажды, перелистывая выпуск «Иллюстрасьон де Ноэль» за 1934 год, я наткнулся на цветную репродукцию, почти в мельчайших подробностях воспроизводившую ту самую картинку на стекле, купленную мною в Нанте. Все указывало на то, что сюжет этот пользовался в Абиссинии популярностью — картинки на стекле занимали место оттисков на бумаге в тех странах, где гравировальные техники были неизвестны или недостаточно освоены. И моя картинка не могла быть ничем иным, как уцелевшим образцом из серии ей подобных.

Прочитав статью месье Андре Мевия, я узнал, что в действительности на опубликованной им репродукции запечатлена «Женщина, обернувшаяся кошкой», то есть что это иллюстрация к известной басне Лафонтена. Оказывается, барон Фёйе де Конш, дипломат и страстный поклонник французского баснописца, попросил «году в 1836-м ученого путешественника Антония Аббадийского поведать басни абиссинским мастерам (и не только абиссинским, но и художникам всего мира. — П.-Л. Д.), с тем чтобы они нарисовали иллюстрации». Выходит, распространению сюжета «Кошки» в абиссинских простонародных кругах мы обязаны французам, который так расстался из любви к творчеству своего соотечественника. Мы также увидим, что и русские лубочные рисовальщики заимствовали темы для своих картинок из басен Лафонтена, но только в русифицированных вариантах. Первоисточники в их исполнении гораздо легче угадать, вот и все отличие от абиссинцев. Возможно, проницательность или же удачное стечение обстоятельств (как в моем случае) позволяют читателям этой книги распознать пока еще неизвестные искусствоведам оригиналы, разглядывая русские народные картинки. Буду весьма признателен, если они сообщат мне о своих открытиях.

Сведения о заимствовании какого-либо сюжета, его интерпретации и преломлении сквозь призму национальных особенностей могут быть рассеяны по самым разным областям знания, и совершенно очевидно, что для исследования международных художественных течений необходимы совместные усилия представителей различных научных дисциплин и государств — они должны работать в команде или, по крайней мере, в тесном контакте друг с другом.

Этот наказ, не раз звучавший начиная с 1928 года, до сих пор не выполнен в связи с отсутствием источников финансирования. Однако же любые затраты будут ничтожными по сравнению с целью, которую предполагается достичь на благо международным интересам, стоящим неизмеримо выше любого национального эгоизма. Нравится это кому-то или нет, но мировая культура — наше общее достояние, потому задача постоянного обогащения международного фонда информации всегда была и останется наиважнейшей, а информация эта должна быть доступной и легкой в обработке как для специалистов, которым предстоит изучать ее под самыми разными углами зрения, так и для простых ценителей искусства, наделенных способностью видеть прекрасное, в какой бы форме оно ни выражалось, в том числе в произведениях народных умельцев.

* * *

В странах, которые предпочли лубочную гравюру картинкам на стекле и декоративной живописи, в свое время бытовало бесчисленное множество оттисков, но экземпляры, дожившие до наших дней, редки, поскольку сами по себе бумажные листы были недолговечны и не имели в глазах своих владельцев никакой ценности — ни денежной, ни художественной, ни исторической. В связи с этим чрезвычайно важно сохранить оставшиеся народные картинки — некоторые из них существуют в одном-единственном экземпляре — и увеличить количество репродукций. Мне удалось издать монографию А. Бертарелли об итальянской народной картинке, работу Ван Хёрка и Бёкенхогена, посвященную бельгийским и голландским образцам. Господа Пау Вила, Коломинас и Амадес описали каталанские «aucas», Нахбаур опубликовал труд о китайской картинке XIX века. Польша сама увековечила свое народное искусство. На тему немецкой народной картинки вышли книги Вильгельма Фрайонгера и Адольфа Шпамера. Однако многие гравированные листы народного характера из тех, что мне доводилось видеть или приобретать для своей коллекции, — индийские, магометанские, еврейские (есть и такие), японские

из Нагасаки, английские «полупрофессиональные» работы, — остаются *terra incognita* или почти таковой. Даже если я ошибаюсь и какие-то исследования существуют, эти народные картинки по-прежнему таят великое множество загадок и не перестают вызывать вопросы, которые до сих пор оставались без ответа. К тому же список можно без труда дополнить.

ИСТОКИ ЭТОЙ КНИГИ

Теперь пора перейти непосредственно к России. Мало кто из любителей искусства еще не приобщился к русскому народному творчеству благодаря произведениям Пушкина, «Русским балетам» Дягилева (1914), театру «Летучая мышь» Балиева или работам известных художников, таких как Билибин, Судейкин, Гончарова... Может статься, этим большим русским мастерам неоткуда было бы черпать вдохновение, если бы коллекционеры Штелин и Олсуфьев, тоже из России, в свое время не поддались — а для XVIII века это было явление исключительное — обаянию славянских картинок ярко выраженного народного характера. Эти фундаментальные коллекции, а также не вошедшие в них лубки, представляющие фольклорный интерес или просто распространявшиеся по низкой цене, стали предметом замечательных исследований, изданных на русском языке. Некоторые из них сопровождались атласами, к примеру нельзя не упомянуть подборку безупречных факсимиле, опубликованных и описанных в 1881 году видным русским эрудитом и иконофилом Д.А. Ровинским, достойным продолжателем дела Олсуфьева. Собранные им картинки стали антикварной редкостью, причем как оригиналы, так и репродукции. Переработанный, но не несущий в себе ничего нового вариант того же труда Ровинского издал in-4⁰ в 1900 году, уже после смерти учителя, Н.П. Собко. Все существующие исследования по-прежнему вызывают большой интерес, несмотря на то что принципы отбора материала и некоторые выводы их авторов можно оспорить и даже опровергнуть с позиций современной науки. В любом случае каждый из них внес свою лепту. К примеру, сочинение издателя картинок И.А. Голышева о лубках конца XIX века примечательно не столько суждениями эстетического порядка, сколько замечаниями человека, профессионально занимавшегося этим ремеслом. Библиография в конце книги дополнит сказанное мною здесь.

В 1936 году, не найдя квалифицированного специалиста, пожелавшего бы взять на себя труд написать монографию о русских народных картинках, я в конце концов смирился с мыслью, что придется мне самому заняться этим нелегким делом, которое к тому же отнюдь не упрощала сложившаяся на тот момент в мире политическая обстановка. Впрочем, «смирился с мыслью» — не вполне верное выражение, поскольку русские народные картинки меня очаровывали, завораживали.

Русским языком я не владею, но подобное препятствие пошло, скорее, на пользу делу. И ничего парадоксального в этом нет. Потребовались усилия множества профессиональных переводчиков с разной специализацией, чтобы в конце концов правильно расшифровать смысл сложнейших текстов — на старославянском, на диалектах, с областными словечками и выражениями, — текстов, которые к тому же в большей или меньшей степени были усечены или искажены неграмотными граверами. Да, именно так работали лубочные граверы кустарного периода — им приходилось воспроизводить на доске тексты, смысла которых они не понимали. Зачастую эти люди пропускали буквы, а то и целые слова или вырезали их так, что невозможно было прочесть. Мне также понадобилось провести немало изысканий и консультаций со специалистами, чтобы обна-

ружить, к примеру, что таинственная рыба, которая «ощетинилась шелками разящими, но трепетными», — это всего лишь окунь, а некий «огурец» — на самом деле просто орнамент.

Любопытно, что печатные тексты, сопровождающие или толкующие народные картинки индустриального периода, порой столь же трудны для понимания, как и подписи, гравировавшиеся на дереве и меди кустарями.

Первоначальный мой замысел был прост. Он заключался в том, чтобы опубликовать комментированные переводы работ Д.А. Ровинского, И.А. Голышева и других авторов. Однако настоятельная необходимость заставила меня отказаться от этого легкого решения, поскольку в противном случае мне пришлось бы издать слишком много устаревших текстов и не имеющих никакого отношения к народному искусству гравюр. Изъяв эти тексты и гравюры по собственной воле, я бы тем самым нарушил волю покойных авторов, что, на мой взгляд, являлось бы верхом непочтительности. Опубликовав же все без исключений, я вопреки собственному желанию подписался бы под фундаментальными заблуждениями относительно самой сущности искусства вообще и народной картинки в частности. Вот чем были вызваны эти заблуждения.

В конце XIX века этнография (я намеренно избегаю слово «фольклор», поскольку после 1928 года оно мало-помалу растеряло свой изначальный смысл «науки или знаний о народе») еще лежала в колыбели. Кроме того, сознание любителей искусства в XIX веке, даже самое рафинированное и эклектичное, не было обогащено тем изрядным количеством впечатлений, которые в наши дни стали если не разменной монетой, то, по крайней мере, монетой, имеющей международное хождение. Вполне очевидно, что понимание искусства, называемого «примитивным» или «народным», — это достижение века XX, а XIX ознаменовался лишь его смутным предвестьем. Поэтому столь непостижим для нас последний призыв Ровинского (он, кстати, никогда не издавал современные ему народные картинки, поскольку считал их недостойными такой чести) к «великим художникам», которые, по его мнению, должны были облагородить лубочную картинку. Сегодня его заблуждение предстает перед нами во всей очевидности. И действительно: если лубочную картинку создаст «великий художник», какое отношение она будет иметь к этнографии? Это не менее абсурдно, чем призвать взрослых перерисовывать детские акварели или выразить желание полюбоваться камерунскими скульптурами в исполнении жителей Берри.

Говоря все это, я ни в коем случае не стремлюсь преуменьшить достижения Ровинского. Изданные им подборки факсимиле — атласы — останутся необходимой основой для любых исследований, посвященных русской лубочной картинке, при условии, однако, что из этих подборок будут исключены гравюры, не имеющие отношения к этнографии, а их, к сожалению, большинство. Я еще вернусь к этой теме в обзоре различных видов русских гравированных листов, которые, не будучи «народными картинками» в прямом смысле, продавались по очень низкой цене и таким образом предназначались для весьма обширного круга покупателей. Атласы, стоившие Ровинскому целого состояния, сопровождаются пятью томами комментариев in-8⁰. Мне пришлось заказать их полный перевод, чтобы не пропустить сведения этнографического характера. Историки и археологи, исследователи русской старины, проявили и, несомненно, проявят еще живейший интерес к рассуждениям такого в высочайшей степени образованного человека, как Д.А. Ровинский. Я имею в виду рассуждения, которые, с позиций современного искусствоведения, выходят за рамки избранной автором темы «Русские народные картинки».

В России, как и во Франции, все исконно народное, то есть все, что было создано художниками-самоучками и пользовалось спросом у простолюдинов, не вызывало ничего, кроме насмешек и пренебрежения. Только солидный возраст вещей, их принадлежность к категории древностей