

Министерство культуры, молодежной политики
и массовых коммуникаций Пермского края
Пермская государственная художественная галерея
Пермский филиал Института истории и археологии
Уральского отделения РАН

Немецкий культурный центр им. Гете
при Германском посольстве в Москве



**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ,
СОХРАНЕНИЯ
И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
НАСЛЕДИЯ ХРИСТИАНСКОЙ
ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ**
Пермская деревянная скульптура
в европейском художественном
контексте

Материалы межрегионального научного симпозиума
с участием зарубежных исследователей
7–9 ноября 2012 г.

ПЕРМЬ 2013

УДК 73.03
ББК 85.135.5
П 78

В сборнике представлены материалы симпозиума, который состоялся по инициативе ГКБУК «Пермская государственная художественная галерея» при участии и поддержке Немецкого культурного центра им. Гете при Германском посольстве в Москве и Пермского контактного бюро Немецкого культурного центра им. Гете, ООО «Эрго», Пермского филиала Института истории и археологии Уральского отделения РАН, Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова

Директор ПГХГ Ю. Б. ТАВРИЗЯН

Авторы проекта симпозиума, составители и научные редакторы сборника Н. В. КАЗАРИНОВА, кандидат искусствоведения (Пермская государственная художественная галерея); П. А. КОРЧАГИН, кандидат исторических наук (Пермский филиал Института истории и археологии Уральского отделения РАН)

В организации симпозиума приняли деятельное участие: Е. В. ШАБУРОВА – хранитель скульптуры; И. П. Федотова – ученый секретарь; А. М. БОБРОВ – зав. отделом информационных систем

Межрегиональный симпозиум с участием зарубежных исследователей проведен при финансовой поддержке Министерства культуры, молодежной политики и массовых коммуникаций Пермского края

Тексты публикуются в авторской редакции

- © Авторский коллектив, 2013
- © ГКБУК «Пермская государственная художественная галерея», 2013
- © И. Максарова, издатель, 2013

Содержание

От составителя

Г. Н. Чагин

Взгляд на места бытования пермской деревянной скульптуры в XXI веке. Подвиг собирателя Н. Н. Серебренникова ... 6

О. М. Власова

Резная скульптура Прикамья в контексте храмового пространства 15

В. Г. Пуцко

Пермская деревянная скульптура и европейская художественная традиция 26

П. А. Корчагин

Христос в синем шабуре: «лесной дед» в образе Спасителя ... 40

П. А. Корчагин

Боги в темницах, голбцах, куцах: языческий топос православных святых 49

Н. В. Мальцев

Русская деревянная скульптура и иконостасная резьба. К истории художественного ремесла России 57

В. Г. Пуцко

Христианская пластика средневековой Руси 72

Т. Н. Елисеева

Культовая деревянная скульптура в собрании Музея волинской иконы 82

О. А. Васильева

Собрание культовой христианской скульптуры XVI–XX веков Псковского музея-заповедника 90

М. А. Бурганова

Церковная скульптура XVI–XIX вв. в собрании Великоустюгского музея 101

Л. В. Григорьева

Деревянная скульптура: жанровое разнообразие, стиль, атрибуция 113

В. К. Цодикович	
«Моление о чаше» и надпрестольная сень в русской культовой скульптуре XVIII века	120
А. П. Тычинин	
Угличская деревянная скульптура в собрании Государственного русского музея	134
О. А. Васильева	
Деревянная плащаница как иконографический вариант сюжета «Христос во гробе» из собрания Псковского музея ...	143
Н. В. Казаринова	
Иконостас церкви Вознесения в Чердыни, написанный братьями Поповыми, сыновьями мастера Московской оружейной палаты	152
В. И. Таушканова	
Проблемы реставрации и экспонирования культовой народной скульптуры в Челябинском государственном краеведческом музее	163
Н. Г. Брегман	
Консервация резных иконостасов Русского Севера	172
Л. А. Будрина	
Полихромная скульптура в камнерезном искусстве: три века европейской традиции	178
Н. С. Бочкарева	
Экфрасис культовой деревянной скульптуры в литературной традиции	190
И. И. Тулякова	
Скульптурный экфрасис в романе Трейси Шевалье «Падающие ангелы»	200
К. В. Загороднева	
Магия деревянной куклы в романе Д. Рубиной «Синдром петрушки»	212
<i>Сокращения, принятые в сборнике</i>	221

Межрегиональный научный симпозиум с участием зарубежных исследователей «Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры» был приурочен к 90-летию образования Пермской государственной художественной галереи и посвящен собирателю и первому исследователю знаменитой ныне коллекции пермской деревянной скульптуры – Николаю Николаевичу Серебренникову.

Одно из основных направлений симпозиума – «Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте».

Было предложено несколько аспектов исследовательских сообщений: историко-культурные корни христианской пластики; жанровое разнообразие, стиль, атрибуция; иконостас в пространстве храма; русская культовая скульптура между Востоком и Западом; технология создания русской и западной скульптуры; классификация; сохранение и реставрация; культовая скульптура в литературной традиции (экфрасис).

Сборник включает более 20 докладов и сообщений ученых из различных российских регионов и зарубежья, которые представляют широкий аспект исследовательской деятельности.

К открытию межрегионального научного симпозиума была подготовлена выставка из фондов галереи «Пермская деревянная скульптура. Русское святое». Авторами выставочного проекта стали известные московские искусствоведы и скульпторы М. А. Бурганова и П. А. Смоленков.

Г. Н. Чагин
Пермь

**Взгляд на места бытования пермской
деревянной скульптуры в XXI веке.
Подвиг собирателя Н. Н. Серебренникова**

Впервые слово *пермь* записано в «Повести временных лет» под 1096 г., а «территория по Каме» под названием *Пермь Великая* – в 1324 г. при описании поездки в Орду московского князя Юрия Даниловича. Пермь Великая включала земли обширного Северного Прикамья в границах от реки Печоры и Чусовского озера на севере до впадения реки Чусовой в Каму на юге и от истока Камы на западе до Уральских гор на востоке. Главным городом ее являлась Чердынь, которую в летописях и царских грамотах титуловали достаточно почетно – Пермью Великой Чердынью, именно в то самое время, когда Москва крепла, двигалась на восток.

В Перми Великой в XV в. происходят два важнейших исторических события, очень значимых для Московского государства – на Урале она первой входит в подчинение московских царей и коренное население ее – коми-пермяки – первыми принимают христианскую веру. В 1451 г. московский князь Василий II Темный поставил в Чердыни своего наместника князя Михаила Ермолича. В 1472 г. Пермь Великая включается в Московское государство и с этих пор за ней закрепляется высокое представительство в государственном масштабе. Окончательное присоединение Перми Великой к Москве произошло в 1505 г. после назначения великим князем московским Иваном III Васильевичем наместником в Чердынь князя Василия Андреевича Ковра.

Политика московских князей была направлена на то, чтобы в Перми Великой создать плацдарм для завоевания и присоединения к Москве уральских и сибирских земель. Исходя из этих целей, в 1535 г. на Троицкой горе Чердыни строится кремль – первая русская крепость на Урале. В последней трети XVI в. государственную власть в Перми Великой представляют уже не наместники, а воеводы, также назначаемые из Москвы.

Во второй половине XV в. Чердынь становится одним из важнейших центров церковной власти, что оказало сильнейшее влияние на последующую историю и культуру Пермской земли. Христианизация населения проводилась в два этапа – в 1455 и 1462 г. из владычного городка Усть-Вымь (на р. Вычегда) – центра Пермской епархии, основанной в 1383 г. Стефаном Пермским. Известие о первом миссионерстве сохранила Вычегодско-Вымская летопись: *«Лета 6963 [1455] приездил владыко Питерим в Великую Пермь на Чердыню крестити ко святой вере чердынцов»*. Второй этап миссионерства в Вычегодско-Вымской летописи запечатлен так: *«Того же лета [1462] владыко Иона добавне крести Великую Пермь, постави им церкви и княжат Михайловы крести»*. С именем епископа Ионы история связывает окончательное введение через таинство крещения коми-пермяков – коренных жителей Пермского края – в царство христианской жизни.

Исключительность сведений о реалиях религиозной жизни населения Перми Великой обнаруживается в послании московского митрополита Симона 1501 г. духовенству *«о соблюдении пастьрских обязанностей и наставлении новопросвещенных в христианских добродетелях»*, мирянам *«об оставлении языческих заблуждений и хранении уставов православной веры»*, *«князю Матвею Михайловичу пермскому да и всем пермичем, большим людям и меньшим, мужем и женам, юношам и младенцам»*.

Судя по характеристике религиозности населения митрополита Симона, в целом трудно сказать, что в большей степени определяло его мировоззрение – язычество или христианство. Из языческих божеств, которых изображали в дереве, наибольшее беспокойство вызывал Войпель, который отождествлялся с северным ветром, зимой и ночным временем. В тексте послания 1501 г. записано: *«А кумиром бы есте не служили, ни треб их не принимали, ни Войпелю болвану не молитесь по древнему обычаю, и всех Богу ненавидимых тризниц не творите идолом»*. Послание митрополита Симона, направленное на сохранение и укрепление христианской веры на подвластной Русской Православной Церкви Перми Великой, включало наставление духовенству и мирянам.

С самого начала крещения коми-пермяков Чердынь пре-

вращалась в средоточие христианских культов. Первым и главным из них явился основанный в 1462–1463 гг. Иоанно-Богословский мужской монастырь. Для вчерашних язычников он символизировал новую веру, переход к которой был неизбежен. Монастырское сооружение давало себя знать и позже, когда христианство становилось общим достоянием не только чердынского горожанина, но и крестьянина.

Постепенно круг христианских храмов расширяется. В чердынском кремле воздвигли сначала Благовещенский храм, затем храм Рождества Христова, а на посаде – Воскресенский, Троицкий, Рождественский, Богоявленский, Успенский, Никольский, Прокопьевский, Пятницкий храмы. Процесс христианизации Перми Великой развивался при поддержке пермских епископов, высших иерархов Русской Православной Церкви, великих московских князей.

Рубеж XVI–XVII вв. отмечен самым мощным подъемом в создании церковных приходов. Когда Чердынь описывали в 1624 г., то в ней находилось 16 деревянных храмов – 12 приходских и 4 монастырских с 20 престолами. В этом же году в 7 храмах Соликамска имелось 15 освященных престолов. Их именованья можно объединить в следующие группы. Один престол посвящался Святой Троице, три – событиям из жизни Иисуса Христа (Рождество, Вознесение, Спас Нерукотворный), один – Богородице, десять – святым (Николай Чудотворец, Иоанн Предтеча, Борис и Глеб, Стефан Великопермский, Параскева Пятница, Климент папа Римский, Георгий Победоносец, пророк Илья, Архангел Михаил, Михаил Малеин).

Наличие такого разнообразия храмовых престолов следует рассматривать как зримое выражение значимости Чердыни и Соликамска в христианском мире Урала и в то же время, по видимому, как завершение христианизации населения Перми Великой, без сомнения, прежде всего, его посадской части. Группировка храмов на небольшой территории городов знаменовала более тесное единство внутреннего и внешнего христианского пространства, символизирующего утверждение вместе с новой верой и государственной власти.

Следует еще отметить, что освоение территории Перми

Великой становится интенсивным с 1558 г., когда по жалованной грамоте Ивана IV образовалась вотчина Строгановых. Центром вотчины первоначально была Пыскорская слобода, а затем Орел-городок. В 1560 г. Строгановы открывают на Каме Спасо-Преображенский монастырь. Вскоре они создают на р. Чусовой Успенский монастырь, Нижние и Верхние Чусовские городки, а между Пыскором и Орлом-городком слободу Новое Усолье. Очень быстро все строгановские центры обзаваются храмами и часовнями, крупные деревни приходскими храмами.

В 1565 г. митрополит московский Афанасий подтверждал благословением жалованную грамоту своего предшественника митрополита Макария, по которой разрешалось Григорию Аникиеву Строганову *«церкви божии ставити и игуменов, и попов, и диаконов призывать к нему в слободу на Каму реку, меж Великие Пермь и Казани»*, а *«слободским игуменам и попам крепость по уставу святых отец в нашу православную христианскую веру греческого закона... приходящих иноземцев, татар, вогуличей и югричей»*.

Пермь Великая активно участвовала в защите и освоении вновь вошедших в Русское государство земель на восточном склоне Урала и Западной Сибири. Место для г. Верхотурья, ставшего «воротами в Сибирь», подыскивал чердынский воевода Сарыч Шестаков. Из Чердыни Василий Головин стал первым воеводой Верхотурского уезда, а Иван Воейков – городским головой. Для первого Свято-Троицкого храма Верхотурья священника прислали из Чердыни и жалованье ему до 1600 г. привозили из этого же города. Земледельцы Верхотурского уезда обзаводились пахотными орудиями, изготовленными кузнецами Чердыни и Соликамска. Плотники, набранные в Пермь Великой, строили речные суда, необходимые для освоения сибирских просторов. Из районов раннего русского заселения – Пермь Великой – шел отток населения во многие южные территории Среднего Урала и Западной Сибири, а это значит, что на новых землях успешно развивается храмостроительство.

Из прошлого Пермь Великой наибольшее внимание население уделяло военным событиям и чтило погибших не только как защитников родной земли, но и как первых христиан, покровителей, а в ряде случаев – и местных святых. В церковном

календаре были дни, когда особенно усердно, крестными ходами, почитались захоронения православных воинов в Чердыни, Соликамске, Верх-Боровой, Кондратьевой Слободе, Уроле, Искоре. Все это много значило для сплочения христианских сил в Перми Великой.

Самый крупный вражеский набег был в 1547 г. на г. Соликамск, погост Верх-Боровую, шли неприятели и на Чердынь. Но у заставы в Кондратьевой Слободе они были остановлены. Здесь погибли 85 человек, которые на протяжении всех последующих веков чтились местными святыми. Этот факт говорит о том, что уровень христианизации великопермской земли еще в XVI в. породил потребность в заступниках перед Богом из своей среды. Несомненно, этот достоверно датированный и правдивый исторический пример стоит в ряду важнейших событий, связанных с приобщением посадского и крестьянского населения к христианству.

Высокую одухотворенность храмам Перми Великой придавали их архитектурные формы и внутреннее убранство. До нашего времени они не сохранились, но о них становится известно, когда мы обращаемся к различным письменным источникам XVII в. Одним из самых заметных элементов в интерьерах храмов являлась деревянная скульптура. Имела ли она продолжение от «языческих болванов», сказать сложно. В ней же христианские образы, а не какие-то абстрактные антропоморфные изображения, которые были известны у язычников. Можно лишь предположить, что скульптурные формы христианских святых навеяны тем, что люди, жившие с языческой верой, знали о скульптурных изваяниях, и им хотелось иметь в храмах изображения святых и сюжеты библейской истории в аналогичных скульптурных формах.

Особенно ярко проявилось распространение скульптурных изображений на той земле, которая называлась Пермью Великой и которая издавна заселялась коми-пермяками. Очевидно это неспроста. Древнейшие коми-пермяки, основные жители Перми Великой, были язычниками, и они с принятием христианства не отказались от любимой им изобразительной формы святых.

Сколько было деревянных скульптур в храмах Пермской земли, сказать невозможно. Н. Н. Серебренникову удалось со-

брать и передать в музейное собрание около 400 произведений. Благодаря этому собранию уже давно стала известна галерея и Пермская земля как уникальные центры художественной культуры России. А мы могли бы сегодня не иметь такой почетной оценки, если бы не проявил интерес и не предпринял меры по собиранию и спасению деревянной скульптуры Н. Н. Серебренников. Подвиг музейного сотрудника состоялся. И величие этого подвига становится еще осязаемым от того, если представить, как выглядят сегодня места пребывания и собирания деревянной скульптуры. С этой целью мы отправились с фотохудожником В. Е. Заровнянних по городам и весям Пермского края. Картина, которую мы увидели сегодня, слишком печальна. Некоторые храмы давно не существуют, другие лежат в руинах. И если даже храм сохранился, то интерьер его давно без признаков подлинности, поскольку помещение использовалось далеко не в культовых целях. Приведем некоторые примеры.

В 1923 г. Н. Н. Серебренников увез из храма древнего Ныроба в Пермь скульптуру Параскевы Пятницы с предстоящими – Екатериной (справа), и Варварой (слева), и с тех пор она постоянно находится в экспозиции. Выразительна скульптура святой Параскевы Пятницы орнаментальным богатством одежды, пышным венцом на голове и строгим целомудренным взглядом. На белом плато, укрывающем голову, и белом плече нанесены красной краской узоры в виде сетчатых квадратов, ромбов, кругов, завитков, квадратов с продолжающимися сторонами и др. Но это, по всей видимости, не узоры, а идеограммы, с помощью которых были зашифрованы заговоры на брак, здоровье, плодородие и жизнь. Указанные особенности узора плата заставляют задуматься о связи святой Параскевы Пятницы со сверхъестественным миром, благодаря которой ей доступны тайные, скрытые для обычных людей, знания.

В Ныробском храме скульптура могла появиться только в XVII в., поскольку к этому времени относится первое строительство храмов. После 1923 г. начинается закрытие ныробских храмов и использование зданий в хозяйственных целях. Уничтожаются иконостасы, утварь, книжные собрания.

Разбирается колокольня и часовня над ямой, в которую в 1601–1602 гг. был заточен сын главы московского боярского рода Никиты Романова Михаил Никитич.

На берегу Камы в старинном чердынском селе Пянтег стоит самое древнее и самое ветхое деревянное культовое сооружение – церковь 1617 г. во имя Смоленской Божией Матери. На сегодняшний день на Урале не имеется какой-либо деревянной постройки древнее Пянтежской церкви. Из этой церкви в музейных собраниях сохранились скульптурное изображение ангелов с рапидами (Пермская галерея) и царские врата (Чердынский музей).

В д. Нижняя Язьва Красновишерского района стоят только стены деревянной Никольской церкви 1897 г. Из нее в Пермскую галерею в 1923 г. поступила уникальная скульптурная композиция – Распятие Христа с десятью предстоящими, фигуры предстоящих с нимбами. Из церковной летописи известно, что вся группа скульптур в д. Нижняя Язьва была привезена из Успенской церкви г. Чердынь в ту пору, когда по указанию Синода ее обязаны были убирать из храмов. Из Спасской церкви 1778 г. с. Лимеж Чердынского район привезены скульптура сидящего Христа – одна из лучших в пермской коллекции, Распятие Христа в киоте, благословляющий бог Саваоф на облаках, композиция из шести ангелов с орудиями страстей христовых (страстной ангельский чин). Спасская церковь уже более 70 лет остается бесхозной.

В Соликамском районе уже давно исчезло с. Сиринское. В XVII-м – первой половине XVIII-го вв. село принадлежало Пыскорскому Спасо-Преображенскому монастырю и имело очень успешное хозяйственное и духовное развитие. Даже после упразднения монастыря в 1760-е гг. с. Сиринское оставалось центром значительного церковного прихода. Каменная Спасская церковь была выстроена в 1841 г. Храмовая часть завершалась главой на восьмигранном барабане. Колокольня над широкой папертью имела высокий четырехгранный куб с открытым ярусом звона, над которым было выложено восьмигранное основание для шатра. В эту церковь были перенесены иконы, скульптура, книги, утварь из прежней деревянной церкви. В настоящее время никаких жилых и хозяйственных

строений от села не сохранились. О его существовании напоминают только стены церкви и только потому, что они кирпичные.

Из Спасской церкви с. Сиринского происходят уникальные скульптурные произведения – Распятие Христа, сидящий Спаситель, фрагмент «Тайной вечери», летящий ангел с трубой в руках, который давно уже стал логотипом Пермской галереи. Кроме скульптуры, из с. Сиринского в 1923 г. поступил в Пермскую галерею гравированный синодик (книга «помянник») первой половины XVIII в. В синодике не только назидательные тексты и имена тех людей, которых нужно было поминать в церкви. В нем представлены гравюры известных мастеров – Леонтия Бунина, Мартина Нехорошевского. Искусствовед Р. Г. Андаева, недавно опубликовавшая результаты своего исследования о синодике, пишет: *«В истории отечественной гравированной книги Сиринский синодик представляет уникальный памятник, являясь пока единственным экземпляром так называемого третьего издания гравированных синодиков, печатавшихся в первой половине XVIII в. Не исключено, что Сиринский синодик является единственным сохранившимся экземпляром так называемого Третьего издания».*

Из Лысьвенского Свято-Троицкого собора происходит одна из уникальных деревянных скульптур – «Саваоф на облаках». Н. Н. Серебренникову удалось установить автора скульптурного произведения, что является очень редким фактом. Им был столяр-умелец Д. Т. Домнин, который участвовал в строительстве Лысьвенского завода. «Резной образ Господа Саваофа» упоминается в описании деревянного Свято-Троицкого храма в 1828 г. Когда в 1909 г. возвели каменный Свято-Троицкий храм, в него перенесли скульптурный образ. Накануне полного разрушения храма в 1923 г. скульптуру успели приобрести для галереи.

Из Канабековской Пророко-Ильинской часовни заводского поселка Пашия (ныне Горнозаводский район) вывезена уникальная скульптурная композиция XVIII в. – Сидящий Спаситель в темнице. Известно, что в 1828 г. скульптура находилась в самом Свято-Троицком храме. Очевидно, в Канабеково она была перевезена тогда, когда во исполнение очередного указания Синода

скульптуру необходимо было убрать из храмов, в которых шли службы. Сидящий Спаситель в темнице, детали которой обладают исключительной символической насыщенностью, отсылает посетителей галереи к евангельскому пророчеству о Иисусе Христе. Кстати, из Свято-Троицкого храма в собрании галереи находятся скульптуры предстоящих – Богоматери и Иоанна Богослова, а также сама фигура распятого Христа. Они датируются также XVIII в. От Свято-Троицкого храма, в котором пребывали шедевры художественной культуры Пермского края (его стены покрывались еще расписными и мозаичными фресками), остались одни стены.

* * *

Мы напомнили только о нескольких храмах и местах, откуда происходит значительная и разнообразная коллекция деревянной скульптуры. Когда мы называем собрание скульптуры со словом «пермская», это не значит, что мы ориентируемся только на название главного города края – Пермь. Пермской она становится по историческому названию земли, которая сыграла большую роль в истории и культуре средневековой Руси и Урала.

О. М. Власова
Пермь

Резная скульптура Прикамья в контексте храмового пространства

Резная храмовая скульптура – особое явление в художественной культуре России. В настоящее время ей посвящено довольно много исследований специалистов разного профиля. Одним из самых острых для исследователей вопросов остается вопрос о топологии скульптуры в контексте храмового пространства, который напрямую связан с назначением скульптуры, с ее местом в иерархии храмовых образов [Шаханова В. М., 1993, с. 3–198]. Иерархическая система образов «на рези» начинает складываться одновременно со структурой высокого иконостаса, который издревле украшался скульптурами. В XII–XVI вв. плоскорельефные фигуры Святых, птиц и зверей вырезались на горизонтальных тяблах и Царских вратах. Сохранились резные Царские врата XIV–XV вв. из новгородских, псковских, ростовских, вологодских церквей – со сквозной резьбой в виде плетенки. В декор врат включались киоты сложной формы с изображением ангелов, апостолов и Святых. У иконостаса, как правило, стояли и большие киоты с резными изображениями самых почитаемых Святых русского пантеона.

В пространстве наоса скульптура также занимала немаловажное место. Один из самых выдающихся памятников деревянной резьбы XVI в. – Царское место Ивана Грозного [Соколова И. М., 2006.] в Успенском соборе Московского Кремля, которое, по сути, было повторением трона царя Соломона. На филенках помещены барельефы с сюжетами, посвященными истории принятия христианства. В контексте храмового пространства это одно из первых резных сооружений с такой сложной иконографической программой и таким совершенным пластическим исполнением. Над Царскими и патриаршими местами обычно устраивались сени со скульптурным декором [Снегирев И. М., 1850, С. 19–21]. С XVI в. для чтения проповедей строились амвоны, в украшении которых также использовались скульптурные элементы [Соболев Н. Н., 2000, С. 223, илл. 126].

С середины XVII в. декоративная роль деревянной пластики в ансамблевом решении внутреннего убранства церковных зданий неизменно растет. Пластическим центром храма становится иконостас. В алтарном пространстве храма доминирует резная надпрестольная сень, которая становится неотъемлемой частью самого иконостаса, входит в его композицию и решается, как правило, в единой стилистике с иконостасом. В алтаре также хранится запрестольный крест, порой огромных размеров, небольшие напрестольные Распятия с предстоящими, скульптуры Господа Саваофа, резные иконы Христа, Богоматери, композиции Чудо Св. Георгия о змие, Чудо Св. архангела Михаила в Хонех и прочие. В алтаре помещаются отдельные скульптурные группы, связанные, например, с конструкцией Гроба Господня.

С 1730 г. большие фигуры евангелистов ставятся под парусами главного купола (по свидетельству Н. В. Мальцева, подобные фигуры сохранились в г. Моршанске под Тулой, а также в некоторых районах Поволжья). У клироса или стены, иногда у входа, устанавливались огромные Распятия с предстоящими. В XVIII в. особые скульптурные иконостасы устраиваются в трапезной, существуют особые иконостасы в приделах. Они украшаются изображениями, сюжетами которых являются притчи, акафисты, сцены из земной жизни Христа.

Аналои, располагаемые в центральном пространстве наоса, декорируются как орнаментальной, так и фигуративной резьбой, представляя собой сложные, пространственно-емкие сооружения, обычно связанные с храмовым комплексом в единое целое. Таков, например, аналой конца XVIII в. из Пермского кафедрального Спасо-Преображенского собора (инв. № ППХГ, ДС-24).

При реконструкции топологии памятников становится очевидным, что основная скульптурная «нагрузка» приходится на центральное подкупольное пространство и восточные компартименты храма, где помещаются самые значимые, символически-весомые образы.

В музейных и частных собраниях Пермского края сохранились разнообразные предметы храмового убранства, входившие в декор иконостаса или размещавшиеся в других пространственных ячейках храма, начиная с «большемерных» киотных

скульптур и заканчивая небольшими резными иконами. Резьба древнерусской традиции конца XVII – начала XVIII вв. представлена в пермской коллекции редкими, но «многослойными», измененными в ходе времени памятниками – их общее число составляет немногим больше 15.

Большинство ранних пермских скульптур принадлежит к типу киотных, которые ставились в нижних рядах иконостаса или прямо перед иконостасом, связывая иконостас с пространством наоса. Из киотных скульптур преобладают изображения наиболее почитаемых православных Святых – Николы Можайского и Параскевы Пятницы [Рындина А. В., 2002, С. 190–203].

Киотная скульптура Св. Параскевы Пятницы с предстоящими Екатериной и Варварой (инв. № ПГХГ, ДС-7) отличается сложной, со временем изменившейся композицией. Фигура Параскевы (вместе с росписью), свиток и надпись можно датировать концом XVII – началом XVIII вв., фигуры предстоящих – примерно серединой XVIII в., перемонтировку композиции – началом XIX в. Очевидно, был утрачен первоначальный киот, в котором находилась скульптура. Фоновая доска срезана, подножие, напротив, добавлено. Возможно, перестройка произошла уже в XIX в. Образ великомученицы решен в целом традиционно. Статуарность позы и неподвижность лика выражают характер, который приписывается Святой мученице Параскеве житийной литературой: «в женском естестве мужской стяжавшая разум». Строгость и сосредоточенность пермской Параскевы Пятницы находят отчетливые ассоциации в скульптуре Поволжья.

В пермской коллекции хранится только одна скульптура Параскевы Пятницы. Напротив, иконография Николы Можайского разнообразно воплощается в нескольких памятниках с достаточно условными рамками датировок [Бруцкая Л. А., 1991, с. 59]. Таковы киотные скульптуры Св. Николы Можайского из с. Дубровское (инв. № ПГХГ, ДС-174) из д. Крохово (инв. № ПГХГ, ДС-180), из с. Сretenское (инв. № ПГХГ, ДС-176), с. Миндули (инв. № ПГХГ, ДС-181), с. Монастырь (инв. № ПГХГ, ДС-243). Все они обладают некой пространственной самостоятельностью среди других предметов храмового убранства.

Особую роль в пространстве храма играли крупные резные фигуры, для которых создавались большие створчатые киоты, устраивались специальные притворы или часовни. «Большемерные» статуи Николы, вырезанные в почти полный человеческий рост, относятся к наиболее значимым и наиболее почитаемым памятникам русской деревянной скульптуры. Никола Можайский из с. Покча Чердынского района конца XVII – середины XVIII вв. (инв. № ПГХГ, ДС-6) является примером типично древнерусской скульптуры, наделенной огромной выразительной силой, но сохраняющей статичность композиции и условность объемов. Самая высокая по значению «большемерная» скульптура Св. Николы Чудотворца из Чердыни начала XVIII в. (инв. № ПГХГ, ДС-175) выполнена, очевидно, по специальному заказу лучшими мастерами этого времени. Образ Николы преисполнен мощи и величавости. Произведение отличается высокой одухотворенностью, богатством технологических приемов, сложностью колористического решения.

Кроме киотных скульптур, в храмовой скульптуре важное место занимает резная икона, настенная или настольная, проникающая на Русь через периферию Балкан и греческие острова. Резные иконы представляли собой некое связующее звено между иконостасной резьбой и живописной декорацией храма. Их роль была довольно значительной в каждый период развития русской храмовой пластики. Не случайно они размещались наравне с живописными иконами, заполняющими поверхности стен и столпов в пространстве наоса. В собрании ПГХГ имеется рельефная икона Голгофского Креста (инв. № ПГХГ, ДС-8), которая поступила из каменной Воздвиженской церкви с. Верх-Боровское Соликамского района. Пермская икона представляет собой сложный, «многослойный» памятник, изменяющий свою структуру и композицию в связи с изменением самой функции произведения или со сменой его местонахождения. Икона и рама с навершием вырезаны отдельно из дерева разных пород (икона – из березы, навершие – из липы), скорее всего, в разные периоды времени. Более плотная, плоская и сложная резьба иконы с «травным» орнаментом выполнена, очевидно, раньше, чем более крупная и высокая резьба обрамления.

Одним из уникальных произведений ранней иконостасной пластики является композиция Собор архангелов начала XVIII в. из Ильинской церкви с. Губдор Чердынского района (инв. № ПГХГ, ДС-177). Скорее всего, она размещалась над Царскими вратами иконостаса. На оборотах имеются расположенные по горизонтали шкантовые отверстия от первоначальных креплений фигур к иконостасу. По наблюдениям Н. В. Мальцева, фрагменты такой композиции встречаются в северных церквях. Но как бы то ни было, на сегодня известен единственный памятник, находящийся в собрании ПГХГ. Фигуры трех ангелов, изображенные в рост, образуют пирамидальную композицию, в центре которой находится «сфера» с изображением Спаса Еммануила. Плавными взмахами крыльев композиция замкнута в круг, ритмике которого подчиняются силуэты фигур и очертания пробелов. Крупные пятна теплого синего и мягкого рудо-желтого цвета точно выделяют узлы композиции и вторят «обтекаемым» формам рельефа. Стройная пирамидальная композиция, спокойные ритмы и насыщенный колорит создают впечатление праздника и высочайшей гармонии. В коллекции ПГХГ это одна из лучших композиций древнерусской традиции.

В XVIII в. главенствующим стилем пермской храмовой пластики стало барокко, пришедшее в Прикамье из среднерусских земель, Севера и Поволжья. Барокко XVIII в. воплотилось в прикамской храмовой пластике широко и разнообразно, хотя крупных памятников сохранилось немного. В основном, это большие иконостасы церквей в древнейших городах Пермского края. В музейных коллекциях имеется также немало фрагментов иконостасной декоративной резьбы, сохранившихся в разной степени полноты и сохранности.

Основная мощь скульптурной декорации с конца XVII в. сосредоточивается в центральном прясле иконостаса, где наглядно раскрывается тема вочеловечения Бога, искупления грехов и спасения человечества. В скульптурном декоре доминирует христологическая тематика евангельского цикла и особо акцентируется тема Страстей Господних: от Распятия с предстоящими – к Царским вратам, отмечающим «лиминальную» границу алтаря и наоса.

Многие из «страстных» сюжетов воплощены в скульптурных произведениях коллекции ПГХГ. Больше всего сохранилось распятий в разных иконографических вариантах, а также единичных композиций: Снятие со креста и Положение во гроб (инв. № ПГХГ, ДС-88, ДС-87), фигура Христа из композиции Тайная вечеря (инв. № ПГХГ, ДС-123), четыре изображения Христа из сцены Воскресения Господня, около 15 скульптур Христос в темнице.

Чаще всего иконостас Нового времени венчает Распятие, которое является кульминацией основной темы иконостаса и композиционно завершает его построение. «Из этой единственной скульптурной формы, допущенной Собором 1666-1667 гг., – отмечает И. Л. Бусева-Давыдова, – в дальнейшем произрастет богатое скульптурное убранство русских иконостасов XVIII столетия» [Бусева-Давыдова И. Л. 1996, С. 488].

Об этом свидетельствует иконографическая таблица, составленная автором к первому полному каталогу произведений храмовой пластики из коллекции ПГХГ [табл. опубли.: Власова О. М., 2009, С. 81]. Барочные Распятая преисполнены силы, мощи, динамики. Облачения моделированы крупными подвижными складками, передающими энергию движения и полета. Необыкновенно прихотливы, даже вычурны силуэты фигур – затейливо-волнистые, текучие, с «капризным», прерывистым ритмом. Наиболее яркими следует считать Распятая с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом из Свято-Троицкой церкви пос. Юго-Камский Пермского района (инв. № ПГХГ, ДС-281), из Свято-Троицкой церкви пос. Пашия (инв. № ПГХГ, ДС-2), из церкви Св. Александра Невского с. Усть-Качка (инв. № ПГХГ, ДС-293). В последней композиции переработка барокко дает неожиданный «готический» эффект: сочные массы барокко здесь словно истончаются, застывают, теряют подвижность и силу, но обретают особую одухотворенную красоту. По благородству образов и тонкости исполнения это редчайшая скульптура в пермской коллекции.

В технике резьбы по дереву иногда выполняется главный ярус иконостаса – Апостольский чин, заменяющий традиционный Деисус с многочисленными фигурами Святых.

Апостолы – зиждители Церкви Небесной, проводники в тысячелетнее Царство Божие. Пути восхождения к Богу открывают для искупленного человечества апостолы, символизирующие «двенадцать оснований» стены Небесного Иерусалима (Апокалипсис, 21:14) [См. подробнее: Шаханова В. М., 1993, С. 75–76]. Об актуализации идеи церкви в теме апостольского служения в русских Апостольских деисусах конца XVII в. убедительно пишет Г. С. Колпакова [Колпакова Г. С., 2004, С. 49]. По ее мнению, просветительская, назидательная функция новых богословских программ, направленная на спасение верующих, получила в Апостольских деисусах максимально наглядное воплощение. В коллекции ПГХГ сохранился необыкновенно интересный резной Апостольский чин (Апостольский деисус), правда, неполный – он состоит только из девяти фигур и считается незаконченным [Бусева-Давыдова И. Л., 2000, С. 634]. Позы апостолов и надписи на оборотах фигур свидетельствуют о центрическом построении композиции, по каким-то причинам не вошедшей в иконостас и оставшейся незавершенной: в ряду недостает трех фигур, а четыре из девяти сохранившихся не расписаны. Не совсем ясно, какое изображение центрировало апостольский чин. Возможно, недостающей центральной фигурой должна была быть фигура Спаса Великого Архидиакона из коллекции ПГХГ, но с другим инвентарным номером (инв. № ПГХГ, ДС–306). О подобном строении Апостольских деисусах пишет Г. С. Колпакова. [Колпакова Г. С., 2004, С. 44]. Пластическая уникальность Апостольского чина из собрания ПГХГ состоит в необыкновенно мощной и глубокой моделировке объемов при чрезвычайно малой высоте самого рельефа (3–5 см). Здесь явно ощущим так называемый «европейский след».

И все же наибольшую пластическую нагрузку в иконостасе несли Царские врата, обычно выполненные резьбой «на проем» с резными изображениями сцены Благовещения и четырех евангелистов, сплетенные со звеньями растительного орнамента. Царские врата чаще всего украшались резными композициями Благовещения и четырех евангелистов, фланкировались фигурами ангелов с рипидами или архангелов-воевод. Иногда на столбцах устанавливались фигуры пророков. В коллекции ПГХГ имеется изображение Св. пророка Моисея (?) (ПГХГ,

ДС-128), молящегося на горе Синай, которое также могло входить в композицию Царских врат по аналогии с Царскими вратами Свято-Троицкого собора г. Соликамск.

Объединяющими все ярусы иконостаса стали изображения Небесных сил – серафимов, херувимов и ангелов самой разнообразной иконографии. Это ангелы с рипидами, предстоящие Скинии или Распятию, ангелы с атрибутами Евхаристии или с «орудиями Страстей».

В пермской пластике, по предположению автора, имеется и редкий пример скульптурного решения северной двери иконостаса. Это композиция из собрания Кудымкарского краеведческого музея им. П. И. Субботина-Пермяка – Св. архангел Михаил, попирающий дьявола. Резная икона из Кудымкара – экспрессивное, динамичное, на редкость выразительное произведение, выполненное в русле барочной стилистики и все же весьма далекое от более европеизированных композиций, развернутых в широкой пространственной зоне.

Из скульптур Нового времени автономное положение в контексте храмового пространства занимали изображения Христа в темнице, разворачивающие тему Страстей Господних в пространстве наоса. Благодаря такому размещению композиций, пришедший в храм человек непосредственно вовлекался в события священной истории, глубоко переживая земные страдания Иисуса Христа. В Пермской галерее насчитывается 15 скульптур этой иконографии, из которых наиболее выразительны произведения из с. Усть-Косьва (инв. № ПГХГ, ДС-206), из г. Соликамск (инв. № ПГХГ, ДС-207), из пос. Пашия (инв. № ПГХГ, ДС-1).

О пашийском комплексе автору удалось найти в архиве РГАДА описание церковного имущества Свято-Троицкой церкви пос. Пашия, сделанное в январе 1800 г. Ценность этой описи чрезвычайно велика не только для идентификации памятников из пермской коллекции и тем самым для уточнения их датировки, но и для воссоздания целостной картины расположения, роли и значения деревянной скульптуры в контексте храмового пространства. Согласно описи, в коллекции ПГХГ сохранились главные элементы ансамбля: скульптура Господа Саваофа, сидящего на престоле (инв. № ПГХГ, ДС-194), Распятие с пред-

стоящими (инв. № ПГХГ, ДС-2) и скульптура Христа в темнице (инв. № ПГХГ, ДС-1). О последней композиции написано: «На северной стороне в равенстве против алтаря образ сидящего в темнице Христа Спасителя под белым флером за стеклом с трех сторон под балдахином на четырех резных столбцах позолоченных убранным снизу и сверху резными штуками и позолоченными с стоящими на оном херувимами и ангелами со страстями...»

Пашийский Христос в темнице – возможно, самое глубокое решение темы Страстей Господних. Не случайно, «темница» из Пашии – светлая, нарядная, «украсно украшенная» постройка – символизирует не крестные муки Христа, а праздник его чудесного Воскресения. Райская красота и дивное совершенство резьбы словно призваны создать образ Небесного Иерусалима, образ рая на земле.

«Автономное» существование таких композиций в пространстве делает особенным их положение в скульптурном континууме. Благодаря отдельно стоящим скульптурам Христа в темнице осуществляется продолжение темы Страстей Господних в открытом пространстве наоса. Это наиболее яркое воплощение земных страданий Христа знаменует собой пик развития «стихийно-реалистических» форм в прикамской храмовой пластике, в основном развивающейся в русле барокко.

Если в барокко резной декор заполняет все плоскости иконостаса, выходя в пространство наоса, то в классицизме объемная пластика получает более локальное, но и более конструктивное применение, тесно связываясь с архитектуроникой иконостасных конструкций.

Классицизм, при его широчайшем распространении в архитектуре, выразился в храмовой пластике гораздо скромнее, нежели стиль барокко, но также в большом числе вариаций, среди которых сравнительно много точных воспроизведений стилистики. Наибольшую близость «ученому» искусству проявляют монументальные изображения Бога Отца – Господа Саваофа, которые предположительно завершали иконостасы Свято-Троицкого собора г. Лысьва и кладбищенской часовни с. Ильинское, вырезанные, безусловно, выдающимися мастерами своего времени. Скульптуры Господа Саваофа можно

рассматривать как квинтэссенцию развития классицистических форм в храмовой пластике Прикамья первой половины XIX в.

Исследуя пермский материал и реконструируя первоначальные взаимосвязи скульптур в сакральном пространстве храма, можно убедиться, что немногочисленные сохранившиеся до нашего времени топографические комплексы скульптур, которые входили когда-то в декор пермских церквей, обладают особенной ценностью. Некоторые скульптурные комплексы в разной степени полноты сохранились в коллекции ПГХГ: из Зосимо-Савватиевской церкви с. Торговище Суксунского района (1701), из Богоявленской церкви с. Нижнечусовские городки Чусовского района (1742), из церкви Рождества Богоматери с. Усть-Боровское Соликамского района (1756), из Свято-Троицкой церкви пос. Пашия Горнозаводского района (1794), из Свято-Троицкой церкви пос. Юго-Камский Пермского района (1834), из Знаменской церкви с. Шакшер Чердынского района (1835), из часовни д. Габово Карагайского района (до 1906).

К наиболее редким и выразительным принадлежит архитектурно-скульптурный комплекс деревянной Зосимо-Савватиевской церкви с. Торговище Суксунского района (1701) [Власова О. М., 2008, С. 23–28], где до недавних пор существовало здание церкви с великолепным резным иконостасом. Внешний облик и иконостас этого храма запечатлены на уникальных снимках, сделанных, очевидно, перед закрытием Зосимо-Савватиевской церкви в 1939 г. В ансамбль иконостаса входили редкие по иконографии фигуры архангелов-воевод (инв. № ПГХГ, ДС-283, ДС-284) и Распятие в орнаментальном обрамлении (инв. № ПГХГ, ДС-282), которое позднее было установлено перед правым клиросом церкви, откуда оно и попало в Пермскую галерею.

Всего автором выделено 20 скульптурных комплексов, происходящих из церквей и часовен Пермского края и хранящихся ныне в коллекции ПГХГ [Власова О. М., 2011]. Значение этих комплексов весьма велико – они проясняют смысловые связи между разными элементами скульптурной декорации, раскрывают иерархию скульптуры в контексте храмового пространства, отражают количественный и качественный состав храмового декора в рассматриваемый период.

Библиографический список

Бруцкая Л. А., 1991, Сказания о явленных и чудотворных иконах в пермском Приуралье XVII–XVIII вв. / Источники по истории народной культуры Севера. Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар.

Бусева-Давыдова И. Л., 1996, Живопись / Художественно-эстетическая культура Древней Руси. Часть II. Глава 5. М.: Ладомир.

Бусева-Давыдова И. Л., 2000, Русский иконостас XVII в.: генезис типа и итоги эволюции / Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция.

Власова О. М., 2008, Скульптурный ансамбль из церкви села Торговище / Старина села Торговище. Пермь: Пресстайм.

Власова О. М., 2009, Иконографический состав пермской храмовой пластики. Древнерусская скульптура. Научный сборник. Вып. VI. Проблемы иконографии. Часть 1. Сост. А.В. Рындина, М.А. Бурганова. М.

Власова О. М., 2011, Храмовая скульптура Прикамья / каталог собрания Пермской государственной художественной галереи. Пермь,

Колпакова Г. С., 2004, Иконография «Традицио легис» и апостольский чин в русских иконостасах XVII–XVIII вв. Попытка нового осмысления / Русское церковное искусство Нового времени. Сб. статей. Отв. ред. А.В. Рындина. М.: Индрик.

Рындина А. В., 2002, Святая двойца – Никола и Параскева в древнерусском искусстве. Символический аспект темы // Искусствознание. 1/02. М.

Снегирев И. М., 1850, Памятники древнего художества в России. Издание А.А. Мартынова. М.

Соболев Н. Н., 2000, Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К.

Соколова И. М., 2006, Трон царя Ивана Грозного в Успенском соборе. М.: Кучково поле.

Шаханова В. М., 1993, Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX века (опыт систематизации) / Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сборник статей. Под ред. А. В. Рындиной. Вып. 2, часть 2. Изд-во НИИ РАХ. М.

В. Г. Пуцко
Калуга

Пермская деревянная скульптура и европейская художественная традиция

Н. Н. Серебренников – первый исследователь скульптурных произведений Пермского края, в заключение обзора уже существовавшей литературы о русском деревянном ваении мог отметить: «Стало видно, что в вопросе о путях появления деревянного церковного ваения целый ряд приведенных в этой литературе данных говорит о том, что деревянная скульптура появилась под влиянием Запада, там ее источники, ибо сюжеты скульптур таковы же, как и в западной церкви. Хотя и нет еще конкретного материала, говорящего о процессе продвижения деревянного ваения на Север из Новгорода, южной России или Москвы, но должно, конечно, признать, что деревянная церковная скульптура пришла на Север вместе с русскими-колонизаторами Севера и их христианством. По некоторым данным, имеющимся в рассмотренных статьях, появление деревянных статуй на Севере России как будто следует относить к началу XVIII в., но другие данные говорят о возможности появления отдельных изваяний значительно раньше» [*Серебренников Н. Н., 1928, С. 32–33*]. Осторожная и взвешенная позиция автора приведенного текста в целом оправданная, как и оговорка о том, что «нельзя вообще приписывать все Западу, а следует кое в чем считаться и с местной обстановкой» [*Серебренников Н. Н., 1928, С. 33*]. Все сказанное тогда не подлежит опровержению и сегодня, по истечении почти столетнего периода, в течение которого пермская деревянная скульптура успела завоевать широкую известность и признание.

Дальнейшее изучение с успехом может быть продолжено в плане решения давно назревших вопросов, в актуальности которых нет сомнений [*Власова О. М., 1985; Власова О. М., 1985 а; Власова О. М., 2010*]. Один из них связан с выяснением европейского художественного контекста, казалось бы весьма проблематичным с учетом географической удаленности реги-

она от тех европейских стран, где родилась и достигла своего высокого развития классическая художественная традиция [Пуцко В. Г., 1992, С. 98–103]. Однако сам факт постановки такого вопроса, по крайней мере, предполагает существование в Пермском крае ее отголосков, обязанных культурным запросам местной среды и обусловленных восприимчивостью европейского наследия. Разумеется, речь не идет о механическом копировании чужеземных образцов, которые здесь могли бы оказаться случайными и непонятными, особенно в глубинке. Ведь любое скульптурное произведение должно отвечать эстетическим требованиям заказчика.

Само понятие европейской классической традиции по отношению к пермской деревянной скульптуре тоже не лишено элемента условности, поскольку речь идет главным образом о народной резьбе, подвергающей элитарный образец существенной адаптации. Почти неизбежное его упрощение иногда затрудняет поиски оригинала, особенно в тех случаях, когда оказывается очевидным использование последнего не из первых рук. Это могли быть гравюры, украшающие отечественные либо иностранные издания, или произведения пластического искусства, созданные под воздействием указанных источников, уже с явными признаками их фольклоризации. При таком положении вещей крайне трудно решить, на каком именно этапе творческого переосмысления классический оригинал в значительной мере утрачивает свои определяющие особенности. Поэтому скорее приходится решать вопрос о генезисе иконографии и художественных форм.

Европейская классическая традиция в пластическом искусстве связана с живописным рельефом, унаследованным от эллинистической культуры раннехристианскими, византийскими, а затем и каролингскими мастерами [Айналов Д. В., 1900; Volbach W. F., 1952; Kitzinger E., 1977; Braunfels W., 1968]. На этой прочной основе уже могло успешно развиваться влияние средневекового Запада, прежде всего – архитектурная пластика [Sauerländer W., 1978]. На каждом из этапов многовековой эволюции иконографии и стиля оказывались неизбежными различные отклонения, объяснимые как творческой интерпретацией образцов, так и затруднениями в их адекватном вос-

приятии. Последнее явление большей частью обусловлено отсутствием преемственности резчиков, ремесло которых требовало основательной профессиональной выучки. Отсюда многообразие стилистических вариантов индивидуальных манер романских скульпторов, отличающих национальные и локальные особенности. Тем не менее, развитая романская пластика представляет яркое и весьма определенное явление, обнаруживающее общие черты в отношении к классической основе [*The Year 1200. 1970; The World of the Byzantine Museum. 2004*]. Готическая скульптура обнаруживает более радикальную ее переработку [*Kutal A., 1962; Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks, 1450–1530, 1970*].

Появление средневековой монументальной скульптуры в христианском мире прослеживается лишь на Западе, со времени Каролингов, по немногим образцам, дата создания которых далеко не бесспорна. Показательно, что эта скульптура возникает не непосредственно на античной почве, но именно в тех областях, где варвары восприняли римскую культуру. В то же время на значительно ранее христианизированном Востоке статуя скорее напоминала изображения идолов, и в этом вопросе приходилось проявлять крайнюю осторожность с учетом иконоборческого движения. На Западе христианские скульптурные типы изображений сформировались в течение IX-го в., отчасти в форме реликвариев, находившихся на престоле, которым, возможно, предшествовали изваяния Распятия и Мадонны с Младенцем (обычно на троне) [*Бельтинг Х., 2002, С. 337–343*]. Последовавшее соединение реликвии с образом выразилось в появлении реликвария в форме головы святого, содержащей его мощи. Определенные реликвии вкладывали и в скульптурные изваяния Мадонны, о чем имеются конкретные сведения [*Бельтинг Х., 2002, С. 345*]. Статуи Мадонны иногда помещали в ковчеги со створчатыми дверями, подобно тому, как позднее в России представляли изображения Николы Можайского, судя по всему опять-таки в соответствии со средневековым западным прототипом [*Пуцко В. Г., 2000, С. 204–212*].

В Византии, как известно, лишь начиная с рубежа XII–XIII вв., под явным западным воздействием, прослеживается появ-

ление деревянных рельефных икон, общее количество которых в целом невелико [Sotiriou G. A., 1930, P. 178–180; Пуцко В. Г., 1971, С. 313–331; *The World of the Byzantine Museum*, 2004]. Одна из них служила украшением раки мощей святого [Хан В., 1962, С. 7–22]. Русские отголоски этой традиции прослеживаются значительно позже, уже в XVI в. [Соколова И. М., 2003, С. 119–127].

Развитие сакральной деревянной скульптуры в средневековой Европе довольно обстоятельно прослеживается на итальянском материале, в хронологических пределах XII–XVI вв. [Carli E., 1960]. Но существуют также и немногочисленные ее более ранние образцы. Один из них – крупное по размерам деревянное скульптурное изваяние Распятия в Верчелли, датированное около 1000-го г. Иконографический вариант триумфирующего распятого Христа, с открытыми глазами и с короной на голове, но чаще без нее, сохраняется в западном иконописном каноне в течение XI–XII вв. [Christis romans: *Les Christs en croix*. 1963]. Позже в деревянной резьбе неизбежно находит отражение та эволюция иконографического образа, которая характеризует его развитие в живописи XIII–XIV вв. [Gamlin G., 1983]. Однако наряду с этим встречаются воспроизведения ранних, особенно почитаемых скульптурных изображений, таких как находящиеся в соборе Св. Мартина в Лукке. В XIII в. появляются многофигурные скульптурные композиции Снятия со креста, иногда с элементами жанровой сцены. В сущности проявление светскости с XIII–XIV вв. становится почти неотъемлемым в определении характера деревянной полихромной скульптуры на Западе.

Если попытаться обозначить ее сюжетный репертуар, то, несомненно, первое место надо отвести изваяниям тронной Мадонны с Младенцем в различном иконографическом варианте, нередко в короне. Иногда Мадонна представлена стоящей в рост. Популярными оказываются также группы Благовещения, объединяющие фигуры Девы Марии и благовествующего архангела. Встречаются изображения Христа, сидящего на осле (Вход в Иерусалим), Иоанна Предтечи, с XIV в. все чаще встречается группа Пиеты, особенно популярная в Чехии. Последняя композиция чаще всего изображает сидящую Богоматерь с

мертвым телом Христа, но в некоторых случаях она дополнена фигурами Иоанна Богослова и святых жен. Известны выполненные в XV в. фигуры Св. Себастьяна и некоторых иных, чтимых на Западе святых, соответственно в готическом или ренессансном стиле.

Разумеется, каждая из средневековых западных стран имеет свои особенности в развитии деревянной скульптуры. В этом отношении лучшим примером этого могут служить французские изваяния тронной Мадонны [Forsyth I. H., 1972]. От них заметно отличаются немецкие произведения, в целом близкие по иконографии [Grimme E. G., 1976], а также скандинавские [Andersson A., 1965]. Однако во всех этих случаях речь может идти о единой художественной традиции, по отношению к которой памятники византийского круга занимают вполне обоснованное место. Недаром автор «Сказания о святых местах, о Костянтинграде», посетивший византийскую столицу, особо выделяет увиденное им в церкви фряжской «распятие Христово в древе изваяно, гвоздем руки и ноги пригвозжены» как особую достопримечательность [Majeska G. P., 1984, P. 151]. Это посещение имело место незадолго до 1453 г. Вероятно, под впечатлением виденных подобных изваяний появляются первые скульптурные подражания им на Руси, такие как Иисусов крест из Никольского погоста, впрочем использующий в качестве образца меднолитую модель начала XIII в. [Пуцко В. Г., 2002, С. 268–277]. По времени ему предшествует выполненный в технике плоскостной резьбы известный Людогощенский крест 1359 г. в Новгороде, но иные украшенные рельефной резьбой новгородские деревянные кресты относятся уже к XVI в.: они византийской иконографии, но при этом с заметными реминисценциями ренессансного стиля, хотя и в фольклоризированном варианте [Померанцев Н. Н., Масленицын С. И., 1994, С. 44–72, 78].

С западноевропейской художественной традицией русскую деревянную полихромную скульптуру более определенно связывает широко известное изваяние Николы Можайского, датированное концом XIV в. [Вагнер Г. К., 1980, С. 158–170]. О происхождении этого иконографического образа существуют различные догадки [Дергачев Б. А., 1993, С. 158–170; Сидоренко Г. В., 1993, С. 69–91]. В данном случае больший интерес представ-

ляет его творческая интерпретация, этапы которой относятся к XVI в. и к более позднему времени. В первом случае речь может идти о работе квалифицированных профессиональных резчиков, прежде всего московских [Пуцко В. Г., 2004, С. 13–17; Пуцко В. Г., 2004 а, С. 274–296; Пуцко В. Г., Лошкарева Н. П., 2012, С. 63–67]. После Смутного времени этот образ, успешный получить широкое распространение в иконописи и даже известный в лицевом шитье, усиленно проникает в демократическую среду. К выполнению изваяний Николы Можайского теперь привлечены многочисленные народные мастера, явно неодинаковой одаренности, в результате чего на обширном пространстве Центральной и Северной России зафиксировано множество резных фигур, различных по размерам и художественному совершенству. Некоторые из них группируются в определенные серии, отмечающие продукцию конкретных мастерских. Это разнообразие отличает и фигуры Николы Можайского из Пермского края [Власова О. М., 1985, илл. 5–8, 19–24, 71, 72]. Они различаются по пропорциям, манере исполнения и по отношению к иконописному образу, который здесь подвергнут заметной фольклоризации. Произведения, относимые к XVIII в., выдаются схематичной трактовкой епископского облачения, в отличие от более поздних, выдающих знание реалий. В целом образцы резьбы XVIII в. несут отпечаток своеобразной двойственности: стремление следовать иконописному образцу и следы его радикальной переработки, нашедшие выражение в утрировании выразительных средств. Отсюда столь оригинальный облик, наделенный экспрессией, не свойственной классической традиции. Психологизм средневековой европейской скульптуры иного плана, наделенный чертами аристократизма – следствие ее большей светскости и длительной органической связи с элитарным направлением сакрального искусства.

Неоднозначное восприятие русской деревянной скульптуры в Новое время в церковной среде явилось причиной того, что изваяния Распятия, Христа и святых оставались наиболее популярными среди той группы верующих, которая традиционно чтит рельефные образы как привычную разновидность иконы. Потому скульптурные изображения лучше всего сохранились в провинциальных храмах и в захолустных часов-

нях. Вряд ли правомерно предполагать, что они отсутствовали в столичных церквях или были представлены лишь немногими уцелевшими образцами. Известно, что еще в третьей четверти XIX в. прилагались усилия для исключения из церковного обихода не только моленной, но и декоративной скульптуры [Климкова М. А., 2011, С. 134]. Все это дает основания утверждать, что лучшая часть произведений деревянного пластического искусства не сохранилась, за немногими исключениями, относящимися к XVII-XVIII вв. [Соколова И. М., 2003 а, С. 176–186. Кат. №№ 31–34]. В частности это надгробные изваяния московских святителей и фигуры иконостаса Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря [Мальцев Н. В., 1977, С. 290–295].

Предметом специального изучения уже явились пермские скульптурные изваяния Распятия, большемерные и стилистически разнородные, как ориентированные на воспроизведение меднолитой модели, так и по своей типологии скорее находящиеся в русле европейского развития [Власова О. М., 2003, С. 176–183, илл. 1–8]. Особенностью последних является их орнаментальное обрамление с включением раковин и вьюнков, пальмет и листьев аканфа с виноградными гроздьями. Все это элементы барочного декора, и их источники логично искать в европейской гравюре, равно как и трактовке фигуры распятого Христа, несмотря на все отличия, сопутствующие усвоению чужеземного оригинала. Можно заметить, что, скажем, мастера изваяний из Спасской церкви в Соликамске и из села Карагай с трудом преодолевают воздействие образца в расположении ступней ног, в западной иконографической традиции наложенных одна на другую. В дополнение к изложенным наблюдениям, касающимся творческого метода русских резчиков и семантической динамики композиции, надо сказать, что скульптурная группа Распятия генетически восходит к западному типу триумфального креста, развитая композиция которого сложилась к началу XIII в. [Haussherr R., 1979, S. 131–168]. Обычай же помещать сверху иконостаса большой крест, обычно с живописным изображением Распятия, устанавливается в практике греческой и южнославянских церквей в XVI в. [Торовић-Љубинковић М., 1965, С. 60–63, табл. XIII, XXXIX]. В России лишь Большой

Московский собор 1667 г. постановил: «Лепо бо и прилично есть во святых Церквах на деисусе вместо Саваофа поставити крест, сиречь Распятие Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. Якоже чин держится издревле во всех святых Церквах в восточных странах, и в Киеве и повсюду, опричь московскаго государства» [Цит. по: *Успенский Л. А., 1989, С. 316*]. Вскоре после этого в наверхши иконостаса появляются деревянные скульптурные кресты с изображением Распятия с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Одна из таких композиций выполнена московскими резчиками Оружейной палаты под руководством Клима Михайлова для церкви Воскресения Словущего в Большом Кремлевском дворце в 1678–1680 гг. [*Соколова И. М., 2003 а, С. 147–153, кат. № 25*]. В ее характере видно знакомство резчика-профессионала с образцами европейского барокко. Другая подобная композиция, горельефная, в конце XVII в. украсила иконостас собора Вознесенского монастыря в Кремле [*Соколова И. М., 2003 а, С. 165–170, кат. № 29*]. Более поздние пермские образцы деревянной скульптуры, в сущности, связаны с теми же традициями европейской пластики [*Власова О. М., 2010, С. 38–40, 52–55, 61–64*].

Пермские скульптурные изваяния Христа в темнице тоже могли появиться с учетом более ранних западных прототипов, включая чешские изваяния страдающего Христа, третьей четверти XIV – начала XV вв., с полуобнаженной фигурой, стоящей в рост [*Kutal A., 1962, S. 29, 112. vyobr. 31, 190–193*]. Почитание ран Христа на Западе возникает еще в XIII в. под влиянием таких мистиков, как св. Бернард, Бонаветура и Гертруда, и к концу XIV в. страстной цикл становится принадлежностью алтарного полиптиха с его заметно усложняющейся иконографией, особенно на рубеже XV–XVI вв. [*Dobrzeniecki T., 1997, cat. №№ 32, 33, 54, 84*]. В это же время появляются и первые известные статуи страдающего Христа, явно следующие иконографии своих живописных прототипов, соответственно отличаясь в позе и жестах. Нидерландская скульптура конца XV в. представляет сидящего на камне темницы полуобнаженного Христа со связанными руками и ногами. Благодаря францисканцам и бернардинцам получают популярность изображения обнаженно-

го Христа в терновом венце, подперевшего щеку правой рукой и опирающегося на колено, как в статуе из Липперсдорфа в Саксонии, датируемой около 1510 г. [Błażejewska A., 1996, S. 36, *il.10*]. Этот иконографический образ был усвоен краковской позднеготической скульптурой [Katalog zabytkow sztuki w Polsce, 1971, S. 116, 33, fig. 571, 572]. Его появление хорошо может быть объяснено литературными источниками [Dobrzeński T., 1968, S. 279–299; Dobrzeński T., 1967, P. 93–111]. Позже изображение оказывается широко распространенным в народной резьбе [Kunczyńska A., 1970, S. 211–230]. В проникновении его в Россию, скорее всего, сыграла роль европейская гравюра. Появление первых известных изваяний относится ко второй половине XVII в., но обстоятельства этого, в сущности, неизвестны [Мальцев Н. В., 1994, С. 12–22; Рындина А., 2003, С. 234, 237]. Легенда о появлении в начале XVII в. резной статуи Христа в Путивле благодаря Лжедмитрию лишена каких-либо оснований [Пуцко В. Г., 2009, С. 71–79]. Сравни [Моздыр Н. И., Федорук А. К., 1987, С. 198]. Авторы пишут: «В городе Путивле Алеппский заинтересовался, например, скульптурой «Христос в темнице». Скульптура изображала Христа, который, защищаясь рукой от хулителей, с выражением боли и печали на лице переносит унижение». Но никакого упоминания об этой статуе второй половины XVIII в. у указанного автора, разумеется, нет [Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVIII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. 2005, С. 200–202]. Выполнение русских скульптур страдающего Христа в основном приходится на XVIII в., когда они получают распространение на весьма обширной территории [Уханова И. Н., 1974, С. 23–27]. Пермские деревянные статуи Христа в темнице довольно разнообразны по иконографии и трактовке, и явно обязаны различным образцам, существенно адаптированным на местной почве [Серебренников Н. Н., 1928, кат. №№ 36–40, 68, 106, 143, 144, 158, 193, 198–207; Власова О. М., 2010, С. 95–101]. Поэтому они воспринимаются как далекие отголоски западной художественной традиции, растворившейся в творчестве мастеров, воспитанных на иных эстетических принципах.

Приведенными сюжетами, конечно, не исчерпывается сближение пермской деревянной скульптуры с ее классическими европейскими аналогами, как правило, относящимися к более раннему времени. Подобно тому, как иконопись Симона Ушакова и современных ему московских мастеров ориентирована на нидерландские и немецкие произведения рубежа XV–XVI вв., так и здесь предпочтение отдается главным образом моделям именно этой эпохи. Ее произведения более импонировали резчикам и их заказчикам, чем выполненные в стиле барокко, щедро украшавшие многочисленные католические храмы по всей Европе. Возможно, что позднеготический и ренессансный характер образцов был ближе и понятнее людям, воспитанным на основе византийской эстетики. По этой причине полихромные деревянные фигуры, бытовавшие в Пермском крае, типологически сопоставимы с итальянской деревянной скульптурой XV–XVI вв. [Carli E., 1960, tav. 42–68, 78, 82–89, 49], а также изваяниями, украшающими эстонские кирхи XVI–XVII вв. [Karling S., 1943]. Впрочем, последние порой выдаются пышными формами барокко, которые в пермской деревянной скульптуре заметно нивелируются, сохраняя при этом выразительную грубоватую эффектность [Власова О. М., 2010, С. 66–87]. Эту роль отчасти выполняла умеренная примитивизация усваиваемого образца [Подробнее об этом: Власова О. М., 1992].

Европейская классическая традиция является лишь одной из составляющих в развитии пермской деревянной скульптуры, важной в плане определения ее историко-художественного контекста. Если судить по наиболее показательным образцам этого пластического искусства XVIII в. [Власова О. М., 2007], то о нем следует говорить как о вполне оригинальном направлении, обязанном новой культурной среде, хорошо знакомой с высокими образцами иконописи, лицевого шитья, ювелирного искусства [Власова О. М., 2007, С 77–129, 129–171]. Однако по-прежнему дискуссионным остается вопрос об украинском и белорусском посредничестве, логически оправданный, но при этом в своем решении не обеспеченный сравнительным материалом, более близким к западным моделям, чем характеризующий культуру Пермского края.

Библиографический список

Айналов Д. В., 1900, Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства. СПб.

Бельтинг Х., 2002, Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.

Вагнер Г. К., 1980, От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М.

Власова О. М., 1985, Пермская деревянная скульптура. Пермь.

Власова О. М., 1985 а, Деревянная скульптура XVII–XIX веков из фондов Пермской галереи. Каталог выставки. Пермь.

Власова О. М., 1992, Народный примитив в пермской деревянной скульптуре // Художественная культура Пермского края и ее связи. Материалы научной конференции 21–24 февраля 1989 года. Пермь. С. 117–122.

Власова О. М., 2003, О некоторых особенностях Распятый в прикамской культовой пластике // Россия и восточнохристианский мир. Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Вып. IV. М., С. 176–183.

Власова О. М., 2007, Храмовая деревянная скульптура // Искусство пермских вотчин Строгановых. Пермь. С.223–237.

Власова О. М., 2010, Пермская деревянная скульптура: между Востоком и Западом. Пермь.

Дергачев Б. А., 1993, К вопросу о возникновении скульптурного образа Николая Можайского // Скульптура. Прикладное искусство. Реставрация. Исследования. Сборник научных трудов. М. С. 158–170.

Климкова М. А., 2011, Резной образ Николая Можайского из Мамонтовой пустыни (фонды Моршанского историко-художественного музея) // Тамбовские древности: Археология Окско-Донской равнины. Вып. 2. Тамбов. С. 134.

Мальцев Н. В., 1977, Скульптурный декор иконостасов Великого Устюга // Памятники культуры. Новые открытия. 1977. М. С. 290–295.

Мальцев Н. В., 1994, Легенды о привозе в Россию скульптур «Христос в темнице» из Польши и Лифляндии в XVII и XVIII веках // Пресновские чтения. Вып. II. СПб. С. 12–22.

Моздыр Н. И., Федорук А. К., 1987, Деревянная скульптура на Украине // Дерево в архитектуре и скульптуре славян. М. С. 198.

Померанцев Н. Н., Масленицын С. И., 1994, Русская деревянная скульптура. М.

Пуцко В. Г., 1971, Мариупольский рельеф св. Георгия // Сборник радова Византолошкогo института. Књ. XIII. Београд. С. 313–331.

Пуцко В. Г., 1992, Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте // Художественная культура Пермского края и ее связи. Материалы научной конференции 21–24 февраля 1989 года. Пермь.

Пуцко В. Г., 2000, Загадочные явления в новгородской каменной пластике // Новгород и Новгородская земля: история и археология. Вып. 14. Великий Новгород. С. 204–212.

Пуцко В. Г., 2002, Иисусов крест из Никольского погоста (около 1467 г.). Скульптурное распятие в русском пластическом искусстве // Сообщения Ростовского музея. Вып. XII. Ростов. С. 268–277.

Пуцко В. Г., 2004, Резное изваяние Николы Можайского из Перемышля // Московский журнал. № 9. С. 13–17.

Пуцко В. Г., 2004 а, Изваяние св. Николая Можайского в русской деревянной скульптуре XVI в. // Патриарх Иоаким и его время (Макариевские чтения. Вып. XI). Можайск С. 274–296.

Пуцко В. Г., 2007, К изучению мариупольского рельефа св. Георгия // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Пермь. С. 251–258.

Пуцко В. Г., 2009, «Христос у темниці» з Мовчанського монастиря в м. Путивлі // Путивльський краєзнавчий збірник. Вип. 5. Суми. С. 71–79.

Пуцко В. Г., Лошкарева Н. П., 2012, Русская деревянная скульптура в Боровске // Московский журнал. № 8. С. 63–67.

Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVIII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. 2005. М. С. 200–202.

Рындина А., 2003, Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX веков // Искусствознание. Вып. 1/03. М. С. 234, 237.

Серебренников Н. Н., 1928, Пермская деревянная скульптура. Пермь.

Сидоренко Г. В., 1993, Скульптура «Никола Можайский» в собрании Государственной Третьяковской галереи. Опыт музейной

каталогизации // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Вып. 2. Ч. 2. М. С. 69–91.

Соколова И. М., 2003, Древнерусские скульптурные надгробия и культ святых мощей // Россия и восточнохристианский мир. Средневековая пластика. Древнерусская скульптура. Сб. статей. Вып. IV. М. С. 119–127.

Соколова И. М., 2003 а, Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков. Каталог. М.

Успенский Л. А., 1989, Богословие иконы Православной церкви. Париж.

Уханова И. Н., 1974, К истории культурных связей России с Западной Европой в XVII – начале XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XV. Л. С. 23–27.

Хан В., 1962, Проблем стила и датирања рельефне иконе св. Климента Охридского // Зборник Музеја примењене уметности. Св. 8. Београд. С. 7–22.

Ђоровић-Љубинковић М. 1965. Средњевековни дуборез у источним областима Југославије. Београд.

Andersson A., 1965, Romanesque and Gothic Sculpture // Medieval Wooden Sculpture in Sweden. Vol. 2. Stockholm.

Błażejewska A., 1996, Sztuka w społeczności w okresie późnego średniowiecza // Sztuka około 1400. T. 2. Warszawa.

Braunfels W., 1968, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst. München.

Dobrzeński T., 1967, Debilitatio Christi: A Contribution to the Iconography of Christ in Distress // Bulletin du Musée National de Varsovie. Vol. VIII. № 4. P.93–111.

Dobrzeński T. 1968. Chrystus Frasobliwy w literaturze średniowiecznej // Biuletyn historii sztuki. R. XXX. Warszawa, S. 279–299.

Dobrzeński T., 1977, Catalogue of the Mediaeval Painting (National Museum in Warsaw. Gallery of the Mediaeval Art. Vol. I). Warsaw.

Carli E., 1960, La scultura lignea italiana. Dal XII al XIV secolo. Milano.

Christ's romans: Les Christs en croix. 1963. Paris.

Gamlin G., 1983, Slikana raspela u Hrvatskoj. Zagreb.

Forsyth I. H., 1972, The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France. Princeton.

Grimme E. G., 1976, Deutsche Madonnen. Köln.

Haussherr R., 1979, Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit // Die Zeit der Staufer: Geschichte-Kunst-Kultur. Bd. V Supplement. Stuttgart, S. 131–168.

Karling S., 1943, Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Dorpat.

Katalog zabytków sztuki w Polsce. 1971. T. IV: Miasto Krakow. Cz. II. Warszawa.

Kitzinger E., 1977, Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd-7th Century. Cambridge.

Kunczyńska A., 1970, Christus Frasobliwy w polskiej rzeźbie ludowej // Polska sztuka ludowa. R.XIV. №4. S. 211–230.

Kutal A., 1962, České gotické sochařství. 1350–1450. Praha.

Majeska G. P. 1984, Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington.

Sauerländer W., 1978, Rzeźba średniowieczna. Warszawa.

Sotiriou G. A., 1930, La sculpture sur bois dans l'art byzantin // Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance. Vol. 2. Paris, P. 178–180.

Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks. 1450–1530. 1970. Karlsruhe.

The Year 1200. 1970. Vol. I-II. New York.

The Year 1200: A Symposium. 1975. New York.

The World of the Byzantine Museum. 2004. Athens.

Volbach W. F., 1952, Elfenbeinarbeiten der Späantike und des frühen Mittelalters. Zweite Aufl. Mainz.

П. А. Корчагин
Пермь

Христос в синем шабуре: «лесной дед» в образе Спасителя

Н. Н. Серебренников пытался анализировать пермскую деревянную скульптуру не только как явление искусства, но и как «памятники бытовой истории», т. е. как исторические источники, вопреки распространенной тогда диффузионистской теории пытаюсь найти местные корни этого явления. Именно он первым заметил, что «У скульптуры же, по оп. № 205 лицо в высокой степени тонко передает, как в натуре, лицо пермяка. Ее пермяцкая же синеная одежда – шабур, изображена перепоясанной, и пояс носит типические черты пермяцких; он, посредством окраски, орнаментирован как узорны бывают пермяцкие пояса» [*Серебренников Н. Н., 2008, С. 50*]. Это место из его книги так часто и бессмысленно цитируется эпигонами, что вызвало справедливое нареkanie высококвалифицированных искусствоведов [*Рындина А. В., 2003, С. 244*].

Но заметив, что «имеются изображения с инородческими физиономиями», Серебренников попытался объяснить данный факт, предположив, что «наиболее почитавшееся название – Сидящий спаситель заменило, по-видимому, особо чтимую прежде Златую бабу финно-угорских народов, которая, надо думать, по своей сидящей позе имеет что-то общее с сидящим Буддой восточных народностей, с которыми финно-угорские народы имели некоторое родство и по крови и еще больше по взаимодействию культур». J. Baddeley (Op. cit. – P. LW) отождествляет Золотую бабу с «тибетской и китайской богиней бессмертия Kwan-In». О богине Kwan-In (Kva-non) и генетической связи ее с Авалокитешварой см.: *Karutz, Maria in fernem Osten. – Muenchen, 1925*. По вопросу о связи культа Золотой бабы с религиями Дальнего Востока нужны, однако, специальные разыскания, вне которых подобные догадки будут иметь мало цены» [*Серебренников Н. Н., 2008, С. 35*].

Обращает внимание та исследовательская скромность, с которой очень осведомленный в специальной литературе автор

выдвинул гипотезу о генезисе скульптур Спасителя. И не его вина в том, что современное ему состояние источниковой базы и научной литературы позволили ему выдвинуть столь наивную с позиций нынешней науки догадку. Но проблему он сформулировал совершенно верно: «Помещение Христа в темнице тоже ни в какой степени не может соответствовать тому, как это должно быть по евангелию, ибо бичевание Христа якобы происходило в претории – военном лагере, но не в темнице. Все эти несоответствия свидетельствуют лишь о легендарности и народном претворении образа «Сидящего Спасителя» сообразно народной религиозной символике [*Серебренников Н. Н., 2008, С. 47*]. Но чтобы понять смысл замеченных Серебренниковым «несоответствий», попробуем разобраться и с одеждой, и с «темницей», сразу оговорившись, что разговор пойдет только о «Спасителях в синем».

Во что же был одет Спаситель? В Евангелии на этот вопрос развернутого ответа не дают, чаще называя костюм Христа просто «одеждами». И лишь у евангелиста Иоанна мы встречаем подробности: «Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды Его и разделили на четыре части, каждому воину по части, и хитон; хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху» [Ин. 19:23]. А цвет его одежд описывается только однажды, в особой ситуации Преображения: «...взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, и возвел на гору высокую особо их одних, и преобразился перед ними. Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить» [Мк. 9:2-3]. На основании косвенных свидетельств можно только предположить, что Иисус ходил в одежде из льняной белой или серой ткани: «Никто к ветхой одежде не приставляет заплат из небеленой ткани» [Мк. 2:21]. Предположения некоторых исследователей, что одежда Сидящего Спасителя это синий (голубой) подир, принять нельзя, потому что подир – это верхняя длинная одежда, которая надевалась на хитон, имела форму подризника с отверстием для головы, без рукавов.

Вопреки показаниям евангелий, Христа на иконах обычно изображают облаченным в красный хитон и синий гиматий, считается, что красный цвет символизирует земную и человеческую, синий – небесную и божественную природы Спасителя.

Однако и этому иконописному канону одежда пермских Спасителей не соответствует.

Но и серебрянниковскую версию о том, что Христос в темнице скульптором был одет в синеный шабур, безоговорочно принять также нельзя, потому что шабур представлял собой длинную глухую рубаху с рукавами, бока которой состояли из четырех скошенных и сшитых между собой полотнищ; такой покрой делал ее более широкой в подоле. В то же время «коми-пермяки, жившие в бассейне р. Иньвы, носили кафтан, сшитый из холста, обычно синего цвета. Спину у этого шабура делали отрезной, а от талии шли многочисленные сборки, как в русской поддевке. Правая пола шабура запахивалась на левую сторону и застегивалась на два крючка. Воротник делали отложным, шалью. Шили шабур на холщовой белой подкладке» [Белицер В. Н., 1971, С. 262–263]. Как видим, предмет одежды пермских Спасителей не является ни хитом, ни подиром, ни шабуром, хотя наибольшее сходство имеет именно с последним. Пояс, которым опоясан Спаситель, даже отдаленно не напоминает коми-пермяцкие кушаки и покровки, бранные на бердечке. Так что анализ костюма в данном случае ничего определенного не дает. Заметим также, что «Спасители в синем» никогда не изображались с палкой (одним из орудий страстей Христовых) в руке. Просто сидящий бородатый мужчина, и только терновый венец выдает в нем Христа.

Если внимательно читать евангелия, то выясняется, что Иисус провел в темнице только одну ночь, после ареста и суда первосвященников, а эпизод с отобранием у него одежды и издевательским облачением в «багряницу» (вероятно, плащ легионера) произошел на следующий день, в промежутке между судом Пилата и распятием. «Тогда отпустил им Варавву, а Иисуса, бив, предал на распятие. Тогда воины правителя, взяв Иисуса в преторию, собрали на Него весь полк и, раздев Его, надели на Него багряницу; и, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмеялись над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский! и плевали на Него и, взяв трость, били Его по голове. И когда насмеялись над Ним, сняли с Него багряницу, и одели Его в одежды Его, и повели Его на распятие» [Мф. 27:26–31].

Получается, что один из самых распространенных сюжетов пермской деревянной скульптуры на самом деле, если и иллюстрирует евангельский текст, то весьма и весьма неточно. Попробуем правильно сформулировать вопросы. Для чего или кого пермские резчики так существенно подправили евангельскую сцену? Что или кого в таком случае должны были узнать или подразумевать прихожане храмов, в которых сидел такой Спаситель, на кого похож Спас полунощный?

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, попробуем выйти из тесного пространства «темницы» и даже храма. Посмотрим, как располагаются во времени и пространстве «Спасители в синем». В фондах Пермской галереи находятся ныне три таких скульптуры: ДС-204, XVIII в. из часовни Преображенского собора в г. Усолье; ДС-205, нач. XIX в. из церкви Спасо-Преображения с. Нижнее Ворцево Чердынского района; ДС-206, XVIII в. из церкви Преображения в с. Усть-Косьва Ильинского района. В коллекцию Пермского краевого музея попала скульптура Спасителя, отмеченная в книге Н. Н. Серебренникова под номером ДС-203, из Ивановской часовни в Усолье. И в фондах Березниковского историко-художественного музея есть еще одна скульптура, которая известна как «Спас полунощный» (БИХМ 596) из церкви Похвалы Богородицы п. Орел. Необходимо отметить, что, несмотря на специальные поиски, автору остались не известны другие «Спасители в синем». Перечисленные пятеро образуют тесную и уникальную группу. Все остальные Спасители, действительно широко распространенные по «инородческим» регионам России – «Спасители в набедренной повязке».

Нетрудно заметить, что все это: а) север Пермского края; б) территория строгановских вотчин; в) район расселения коми-пермяков. Так что адресат можно считать установленным, это коми-пермяцкое население и только к нему было обращено это скульптурное послание.

Для ответа на второй вопрос попробуем примерить синий шабур на единственного известного нам «болвана» – Войпеля. «Наряду с Еном и чертом, двумя высшими верховными силами, пермяки чтут Вэрчена (вэр – лес), лесного духа. Пермяки величают его дядюшкой и избегают употреблять его собствен-

ное имя, а если когда и произносят его, то непременно шепотом, чтобы не подвергнуться его гневу – он не любит, чтобы его имя упоминалось всуе, и мстит за это. На вид дядюшка, должно быть, не очень презентабелен: по рассказам людей сведущих, он весь покрыт черной шерстью, хром на одну ногу и крив на один глаз, но это не мешает ему бегать быстрее ветра и видеть все, что делается на земле. Волосы у него сбились в одну громадную копну, которую не расчешешь и бороной... Вэрчен в большом уважении у пермяков...

По его (пермяка – П. К.) понятиям, власть Вэрчена не ограничивается одним только лесом, как у лешего русского: она обнимает всю жизнь пермяка, все его работы и занятия, и одинаково чувствительна в керке, в семье, как и в лесу или в поле. Можно сказать, весь языческий культ пермяка сосредоточился в лешем. Пермяк обращается к вэрчену за помощью во всех вообще затруднительных жизненных обстоятельствах. Украдут ли у него лошадь – он идет в лес и кладет под какое-нибудь высокое дерево (но только не березу, так как дядюшка не любит этого «русского» дерева) ярушник, рябчика убитого, ковш зерен, шкурку беличью и возвращается домой спокойный и уверенный, что его жертва не останется втуне и лошадь найдется. Захворает ли жена или кто-нибудь из домашних, отправляется ли он в извоз, случится ли какое несчастье – везде и всегда призывает он в помощь Вэрчена, принося ему посильную жертву. Он помогает пермяку во всех его начинаниях; он поднимает бури и вихри и сносит крыши с домов у тех хозяев, которые виновны в краже, или осмелились непочтительно отозваться о дядюшке. Он для пермяка и заступник и покровитель, и вместе страшно карающая сила. К Богу церковному пермяки обращаются редко» [*Добротворский Н., 1883, С. 573–574*].

У Н. Д. Конакова читаем: «Общераспространенным наименованием лесного владыки у коми было “ворса” к.-з., “ворись” к.-п. – аналог русского “леший”. Кроме того, существовал еще целый ряд описательных терминов, в которых отмечались среда обитания лесного духа и то, что он в лесу является старшим: “вор айка” вв. (“лесной свекр”); “вор дядь”, “ворысь дядько” к.-п. (“лесной дядя”); “вор морт”, “ворысь морт” к.-п. (“лесной человек”); “вор олысь” л. (“лесной житель”), “вор поль” л., “вор

польо“ вс. (“лесной дед”) (выделено мною – П. К.); “вор хозяин” к.-п.; “дедой” к.-п. (“дед”); “лешак” повс., “лешунь” печ. (< русс. “леший”); “парма зон” вв. (“сын пармы”); “яг-морт” иж. (“боро-вой человек”); “ягса” иж., “якса” уд. (“боровый”). Несколько наименований лесного духа-хозяина маркируют какие-либо особенности его внешнего облика: “гонапель” вым. (“мохнатоухий”, ? < “гона поль” – “мохнатый дед”); “кольча син” печ. (“круглые глаза”); “кузь” вым. лл. “кузь Иван” скр., “кузь дядь” к.-п. (“длинный, долгий”); “ыджыд” л. “ыджит” к.-п. (“большой”); “ыджыд кома” лет. (“в большой обуви”). У коми-пермяков лесные духи-хозяева иногда назывались и по имени-отчеству. Так, у северных, гайнских пермяков отдельные духи лесных урочищ именовались Гарнуз Иванович, Музгарт Иванович, его сын Руслан Музгартович. Самым главным среди всех лесных духов-хозяев считался Митрофан Митрофанович.

Представления о внешнем виде лесного владыки и его ипостасях были весьма разнообразны... Достаточно часто лесной хозяин предстал в человеческом облике, сведения о котором также противоречивы. По различным версиям лешего от обычных людей отличает гигантский рост (с сосну) и отсутствие одежды; высокий рост, некрасивость и бородатость (полевые материалы автора); вывернутые пятки ног (“табья кока”) и прозрачность костей (Налимов, 1903, С. 77); отсутствие бровей и ресниц (Хлопов, 1852, С. 169–170); отсутствие тени (Сидоров, 1928, С. 150). Лесной дух мог иметь и ничем внешне не примечательный облик: рослый человек в черном суконном кафтане (Жаков, 1908, С. 93), молодец в синем или белом шабуре, запахнутом левой полой наверх (Смирнов, 1891, С. 268, 276)» [Конаков Н. Д., 1997, С. 22]. Трудно было бы предположить, чтобы почитаемый Митрофан Митрофанович разгуливал нагишом...

Н. Д. Конаков отмечает особое почитание «лесного деда» у коми-пермяков: «Представления о функциях лесного духа-хозяина и отношение к нему у охотников обоих народов коми были практически адекватны. В то же время, если у коми-зырян прочее сельское население (особенно женщины) идентифицировали лешего зачастую как недобрую силу вообще, то у коми-пермяков лесной владыка во многом был близок к образу могучего

божества, распространяющего свою власть и на многие сферы бытовой жизни. Перед отправлением в дорогу опять же зывали к “ворись ен” (“богу леса”) и “ваись ен” (“богу воды”): “Помогите мне в дальней дороге и обратно приведите домой живым и здоровым” (Климов, 1991, С. 83)» [Конаков Н. Д., 1997, С. 24].

Православные христиане «во всех затруднительных случаях» обращаются к богу, предпочитая из Св. Троицы именно Иисуса Христа, поэтому и неудивительно, что облегчение понимания, а точнее восприятия нового образа божества, пермские священнослужители, несколько погрешив в точности изложения евангельского сюжета, «переодели» его в коми одежды и поместили в голубец-«кущу», которая для порядка стала именоваться «темницей», но функции изоляции божества не утратила. И даже когда «Спасителей в синем» стали выносить из храмов в часовни, они оказывались в новой, специально им предназначенной «куще».

Действительно, «...пермяка христианином назвать мудрено. У него, собственно говоря, две веры: своя собственная, перешедшая к нему по преданию от времен давно минувших, и церковная, христианская. Из смешения этих двух верований у него и получился тот оригинальный, крайне своеобразный взгляд на Ена и черта...» [Добротворский Н., 1883, С. 575].

Осталось понять, что предопределило появление в прикамских храмах таких Спасителей именно в нач. XVIII в. Мы в самых общих чертах уже отвечали на этот вопрос, но необходимо внести еще одно важное уточнение. Грамотой от 22 мая 1702 г. Г. Д. Строганову пожалованы земли «по рекам по Обве и по Косьве и по Иньве, которые впали в реку в Каму, и по малым речкам, которые реки впали, берега, земли, леса и острова, и озера и всякие угодья от устей и до вершин с поселенными на тех землях погостами Обвинскими, Инвенскими и Косьвинским с принадлежавшими деревнями и починками... в вотчину впредь в вечное и нерушимое владение» [Волегов Ф. А., 1888, С. 18]. В крепостную неволю попали 14.003 души муж. пола или примерно 28.000 мужчин, женщин и детей. И в большинстве это коми-пермяки, народ до этого крепостного рабства не знавший.

В языческом мировоззрении рая как такового в привычном христианском представлении не было. «О загробной жизни пермяки не имеют никакого определенного понятия. С одной стороны, пермяк верит в рай и ад, в возмездие и наказание за грехи, содеянные на земле; с другой, он думает, что люди и после смерти продолжают вести такой же образ жизни, как и на земле, – также работают, пьют, едят и с женами играют. Погребальные обряды представляют странное смешение этих взглядов, по-видимому, несогласных между собой» [Добровольский, 1883, С. 576–577]. Человек, умирая, присоединялся к предкам, сохраняя социальный статус, имевшийся у него прежде на земле. Охотник в ином мире оставался охотником, крестьянин земледельцем, ... а крепостной на всю жизнь вечную обрекался быть крепостным. Можно только догадываться какую тяжелейшую психологическую травму перенес целый народ...

И то, что подобная логика не есть домысел, доказывают этнографические исследования. «Следы такого отношения можно заметить и у Инвенских пермяков. Мы припоминаем, с какой грустью ответил нам пермяк на вопрос, участвует ли леший (Вэрчен – П.К.) в войнах: «теперь пушки пошли, дяде нет больше дела до рабов» («рабами» до сих пор часто называют себя пермяки, бывшие Строгановские крепостные)» [Смирнов И. Н., 1891, С. 277]. Древние боги отвернулись от коми-пермяков. И становится понятным, почему таким трогательным почитанием были окружены Сидящие Спасители, почему у некоторых из них характерные черты лица коми.

Есть у «Спасителей в синем» и еще одна общая черта – почти все они происходят из Спасо-Преображенских храмов, либо из часовен при них, что отнюдь не случайно. За 6–8 дней до Преображения «...Иисус начал открывать ученикам своим, что Ему должно идти в Иерусалим и много пострадать от старейшин и первосвященников и книжников, и быть убиту, и в третий день воскреснуть... Тогда Иисус сказал ученикам своим: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною, ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее; какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе

своей повредит? или какой выкуп даст человек за душу свою?» [Мф. 16: 21, 24–26]. А после Преображения, «когда сходили они с горы, Иисус запретил им, говоря: никому не сказывайте о сем видении, доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых» [Мф. 17:8–9].

«Какой выкуп даст человек за душу свою?» – такая знакомая крепостническая терминология! Христос в темнице, страдающий человек, который терпеливо ждет грядущего за мучительной казнью воскрешения, возврата в земную жизнь, был психологически очень близок крепостным коми, которые, «не сказывая никому», только с ним и могли связывать надежду на освобождение, хотя бы и посмертное.

Если смотреть на Сидящего Спасителя не просто как на произведение искусства, а как на часть социальной жизни Прикамья XVIII – нач. XIX вв., тогда постепенно все начнет складываться во внутренне непротиворечивую картину, где сходятся время и место, «темницы» и «кущи», синий «шабур» и пермяцкие скульпы, бессмертные и крепостные души.

Библиографический список

Белицер В. Н., 1971, Финно-угорские народы Европейского Севера // Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX – начало XX в.). Определитель. М.

Волегов Ф. А., 1888, Историко-статистические таблицы на Пермские имения господ Строгановых с 1558 по 1850 г. // Памятная книжка и адрес-календарь Пермской губернии на 1889 г. Пермь.

Добротворский Н., 1883, Пермяки. Бытовой и этнографический очерк // Вестник Европы. 1883. Т. II. Кн. 3–4.

Конаков Н. Д., 1997, Традиционное мировоззрение народов коми: окружающий мир. Пространство и время. Сыктывкар.

Рындина А. В., 2003, Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX вв. Старое и новое // Искусствознание. 1/2003. М.

Серебренников Н. Н., 2008, Пермская деревянная скульптура. Материалы предварительного изучения и опись. М.

Смирнов И. Н., 1891, Пермяки. Историко-этнографический очерк // Известия общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете. Т. IX. Вып. 2. Казань.

П. А. Корчагин
Пермь

Боги в темницах, голбцах, куцах: языческий топос православных святых

Наиболее ранние образцы пермской деревянной скульптуры – Параскева Пятница и несколько изваяний св. Николая – это скульптуры киотные, о чем свидетельствуют выбранные полости на «спинах» фигур, явно свидетельствующие, что они не предназначались для кругового обзора. Однако зачем было нужно помещать фигуры святых в ограниченное пространство киота?

Посмотрим словарное определение этого термина: «Ки́от, киво́т, кио́ть (от греч. κίβωτός – ящик, ковчег) – особый украшенный шкафчик (часто створчатый) или застекленная полка для икон. Кивот Завета – то же, что Ковчег Завета. В церковнославянской Библии для обозначения Ковчега Завета используется греческое слово кивот, чтобы, как и в оригинальном тексте, отличать его от Ноева ковчега (а также ковчежца-корзины, куда был положен младенец Моисей)».

Другими словами, в киот помещалось все что угодно, только не фигуры святых. Почему же в России и на Урале для «богов» нашли такое странное помещение? Мнение А. В. Рындиной, что киотная скульптура восходит к резным иконам, объясняет способ возникновения, но не причину востребованности столь своеобразной методики экспозиции деревянной скульптуры. Многие киоты были снабжены непрозрачными створками, наглухо закрывавшими деревянные статуи, и эту конструктивную особенность невозможно объяснить обычной заботой прихожан о сохранности Никол и Параскев. Очевидно, была другая причина.

Присмотримся внимательно к форме киотов. Это не просто прямоугольные ящики, они скорее напоминают дома, имеющие в самом простом случае двухскатную крышу, образующую треугольный «фронтон», а более нарядные киоты венчает крыша в виде коробового или килевидного «голубца», хорошо известного в древнерусской архитектуре конструктивного элемента, функция которого сводится к защите от непогоды икон и фресок на внешних стенах храмов.

Обратимся к всевыручающему В. И. Далю. «Голубец.. Могильный памятник, срубом, с крышей, будкой, домиком; ныне они запрещены; зовут так и всякий памятник, особенно крест с кровелькой. То же что голбец, голубец... деревянная приделка к печи, с лазом на полати, со сходом в подполье или в подпечек...» [Даль В. И., 1903, ст. 914]. «ГОЛБЕЦ, голбчик, гобец м. сев. вост. и сиб. род примоста, загородки, чулана или казенки в крестьянской избе, между печью и полатами; припечье, со ступеньками для всхода на печь и на полати, с дверцами, полочками внутри и с лазом в подполье: чулан называется верхним, а подполье нижним голбцем. Ино голбец бывает не у входа и полатей, а за перегородкой, в стряпной за печью (яросл.). || Голбец говорится иногда и вместо голубец, могильный памятник избушкой» [Даль В. И., 1903, ст. 903].

Ближайшее и прямое родство дома и надгробия-голбца в архаической традиции, совпадение их сакрально-смысловых функций давно и подробно описаны в научной литературе. И дом, и надгробие представляли собой микровселенную – модель мироздания. Столбик под двухскатной крышей на могиле и колевой столб, центральный элемент дома, к которому всегда примыкал голбец, ведущий в подклет, служили олицетворениями мирового древа, по которому можно было попасть в верхний и нижний миры. Связь с подземным миром осуществлялась через голбец, откуда приходили умершие предки и низшие языческие божества, позднее именовавшиеся нечистой силой. Дом и голубец понимались как жилища здравствующих или умерших, которые изолировались, ограждались, охраняющее мир его обитания, прежде всего, при помощи крыши, кровля, сени [Фризин Н. Н., 2001, С. 219–228, 232–234; Байбурин А. К., 2005, С. 207–215; Русская изба. 2004, С. 19–20].

Несмотря на то, что эти заключения были сделаны на материалах славяно-русской этнографии, они с полным основанием могут быть отнесены и к этнографии коми. В коми-пермяцком языке слово «горт» одновременно означает и «дом» и «гроб» [Рогов Н., 1869, С. 38]. Идентичность мира предков и мира богов подчеркивал еще И. Н. Смирнов: «"боги", которых нашел в христианстве пермяк, вполне человечны по своей природе и всего ближе напоминают покойников» [Смирнов И. Н., 1891, С. 258].

Особенно информативны в этом смысле коми-пермяцкие сказки. Автор, к сожалению, не читает на коми, поэтому счел за лучшее привести обширную цитату из работы Н. Д. Конакова (с авторскими ссылками), который подробно анализировал эту проблему. «Рядом с печью находился голбец, вход в подполье, который по ряду параметров соотносился с подземным миром (космическим низом). По коми-зырянским преданиям, в подполье некогда хоронили покойников (Налимов, 1907, С. 4–5). Аналогичный сюжет известен и в коми-пермяцких сказках (Климов, 1990, С. 115). В одной из коми-пермяцких сказок девушка, которой угрожал кровосмесительный брак, спускается в подполье, обращается с мольбой к матери-земле и попадает в подземный мир (Грибова, 1975, С. 14). В святочных гаданиях через голбец можно было установить информационную связь с иномирами. В то же время через голбец можно было соприкоснуться и с живительной силой земли. Так, в коми-пермяцкой сказке бездетный старик сделал ребенка из березового полена, поместил его в голбец, и тот ожил (Климов, 1990, С. 80). В голбце же или за печью локализовалось пребывание домового, т.е. он помещался на предельной периферии обжитого пространства» [Конаков Н. Д., 1997, С. 33].

Итак, похоже, что створчатые киоты, в которые помещались культовые скульптуры, были не просто деревянными футлярами, но служили своеобразными порталами, открывающими проход в мир богов и предков. Но откуда взялось это совсем не христианское разумение, найдется ли ему какое-либо соответствие в коми архаике?

В «Слове о житии... святого Стефана, бывшего епископом в Перми», написанном Епифанием Премудрым, мы встречаем описание языческих коми святылиц. Правда, В. О. Ключевский, признавая литературный талант Епифания, все же замечал: «Исторический рассказ о Стефане в потоке авторского витийства является скудными отрывками; собрав их, получим фактическое содержание, не соответствующее обильным источникам, какими, по-видимому, располагал Епифаний и на которые он сам указывает в предисловии...» [Ключевский В. О., 1871, С. 95].

Весьма интересно наблюдать, как Епифаний представлял себе коми кумирню: «Во единый же от днии Божий раб пре-

подобный, помоляся Богу, сотвори молитву, и по молитве, вшед въ етеро место, идеже нарочитая их кумирница, и покушашеся идолы их разорити, и опровръже требища их, и боги их раскопа, и Божию силою нарочитую их кумирницу зажже, и пламенем запали ю. Се же сотвори безо всякого человека, идолослужителем того не ведущим, и кумирником не бывшим ту, и «не сущу избавляющему» ни отнимающему я». Вчитываясь внимательно в текст можно понять, что Епифаний описывает кумирню как отдельное сооружение, точнее, как достаточно большое здание, которое можно «запалить». И в этом «храме» стоят «требища», которые словно храмовые престолы, жертвенники или аналои можно опрокинуть. Более того, можно сделать вывод, что при кумирне существовал какой-то штат служителей, этаким языческий клир, очень неосторожно отлучившийся из «храма» («кумирником не бывшим ту»), чем и воспользовался Стефан Пермский. Перед нами описание какого-то отвлеченного языческого храма, весьма похожего на античные. Так что вряд ли данное епифаниево описание имеет хоть какое-то отношение к реальным коми святилищам. Ни по этнографическим, ни по археологическим данным у коми подобных крупных сакральных сооружений не прослеживается.

И все же историк может извлечь из источника кое-какую объективную информацию: «В рассказе о проповеди святого в Перми есть живые черты, схваченные прямо со слов Стефана или его сотрудников и оставленные автором в нетронутом риторикой виде» [Ключевский В. О., 1871, С. 95]. Коми богов Стефан искал в самых разнообразных местах: «Сам по лесу обходя без лености со ученики своими и по погостом распытая, и в домех изыскуя, и в лесех находя, и въ привежких обретая и zde и онде, – везде изнаходя а, дондеже вся кумирница их испроврати и до основания искореняше я, и ни едина же от них не избысть».

Итак «кумиры» могли обнаружиться в лесу или в «привежках». Последнее слово встречается только в тексте Епифания, в других памятниках древнерусской литературы его нет. Словарь И. И. Срезневского в статье по этому слову отсылает к статье «вежа», который толкует как «шатер, кибитка», «башня» [Срезневский И. И., 1893, ст. 482], но эти сооружения явно не

подходят для размещения идолов, поскольку у коми подобных построек не бывало. Зато В. И. Даль со ссылкой на северные говоры трактует его шире: «вежа, вежа ж. стар. намет, шатер, палатка; кочевой шалаш, юрта, кибитка... арх. шалаш, будка, сторожка, балаган, лопарский шалаш, сахарной головою, сложенный остроконечно из жердей и покрытый хворостом, мохом и дерном, чем и отличается от крытых шкурами или берестою чума и юрты; он одевается пластами дерна... кур. вежка, полевой шалаш, балаган, сторожка» [Даль В. И., 1903, ст. 810].

Получается, что кумирня коми язычников это не внушительное здание, а достаточно маленький шалаш или балаган. Последующий текст «Жития...» подтверждает это: «А еже повешено около идоль – или кровля над ними, или на приношение, или на украшение имъ принесенное, или соболи, или куницы, или горнастай, или ласицы, или бобры, или лисицы, или медведна, или рыси, или белки – то, все собравъ, во едину кущу складе и огневи предасть я. А кумира преже обухом в лобъ ударяше, ти потомъ топором иссечаше а на малая поленца и, огонь возгнетивъ, обое сгараше огнем – и куча с куницами, и кумиръ вкупе с ними». Библейский термин «куща» (аналог «скинии») означает временное жилище, состоящего из деревянного каркаса, покрытого шкурами животных или ветвями, и в епифаниевском тексте явно является синонимом «привежки». Кущи-привежки Стефан сжигал вместе с приношениями, среди которых были подробно перечисляемые разнообразные меха, словно речь идет не о святилище, а об охотничьем балагане, в котором подвешены охотничьи трофеи.

По мотивированному мнению А. В. Духаниной: «привежекъ означал культовую постройку пермян – священный амбарчик (тшамъя), небольшой сруб на нескольких опорах, в котором хранились идолы и другие культовые предметы, ставящийся в лесу на священных местах и известный многим финно-угорским народам» [Духанина А. В., 2011, С. 47]. Вполне возможен и такой вариант истолкования слова «привежек», но при этом не принимается в расчет существование синонима «кущи», т. е. шалаша.

В очерке Н. Н. Харузина о развитии жилищ у финских народов постройка под названием вежа прямо отождествляется

с лопарским кюитом, шалашом достаточно сложной конструкции: «Развитее шалаша в более прочную постройку мы можем наблюдать на вежах русских лопарей. Вежи, кю(у)ит, служат русским лопарям жилищами большую часть года. Они стоят на весенних, летних и осенних местах, куда лопари перекечываюут для рыбного промысла, так что лопарь меняет вежу на более постоянное жилище лишь на зимнее время, когда промыслы прекращаются и лопари сосредоточиваются в своих деревнях. Вежа сохраняет все признаки шалашеобразной постройки, но делается прочнее и не так легко разбирается и переносится, как *kata*. Кюит представляет сложенную из жердей и досок четырехгранную пирамиду (а не конус, как *kata*) вышиной не больше $2\frac{1}{2}$ – 3 арш.; снаружи она покрывается дерном, частью ветвями и хворостом; с внутренней стороны жерди прикрыты досками. Входить в вежу можно лишь через очень небольшую, крайне низкую двустворчатую дверь, припоровленную так, что она быстро захлопывается» [Харузин Н. Н., 1895, С. 5].

Возможно и иное объяснение слова «привежек». В «Кратком этимологическом словаре коми языка» слово «веж» в значении III толкуется как «веж III: туй-веж «разветвление дорог, развилина, развилка, перекресток» (туй «дорога»); веж «скрещение нитей основы»... удм. вож «перекресток перепутье». Там же слово «вежа» определяется как «священный, святой, освященный» [Лыткин В. И., Гуляев Е. С., 1970, С. 49–50]. Как известно, перекрестки дорог, места слияния рек у многих народов мира почитались священными, русские отмечали их поклонными крестами, часовенками (часто во имя Параскевы Пятницы), в таких местах хоронили заложенных покойников. Если учитывая единичное использование слова «привежек» в русских текстах, считать его произошедшим из коми языка, то оно должно обозначать какой-то священный объект у перекрестка, развилки.

Для создания монументальной картины христианского подвига Стефана Епифаний Премудрый, призвав весь свой литературный дар, несколько подправил действительность, превратив лесную поляну на высокой горе в подобие античного храма, а деревья – в ниспровергаемых языческих кумиров. Правда, как писалось выше, кое-где информация из личных рассказов Стефана после такого редактирования все же сохранилась, и мы

знаем, что у коми были малые святилища – «кущи» в виде основательно сделанных шалашей или балаганов со скатными крышами («кровля над ними»), покрытых дерном, в которых возле «болванцев» развешивались пушные приношения.

Описание Епифания вполне согласуются и с этнографической информацией: «Понятия пермяков об едином истинном Боге весьма скудны. Большая часть из них уверена, что каждая часовня построена в честь особого бога. Каждого святого они считают за отдельного бога, требующего, помимо молитв, и более существенных приношений». Так же: «Обыкновенно лешие живут в больших болотистых лесах, где имеют свои домики; домики эти всегда деревянные и всегда новенькие» [Янович В. М., 1903, С. 4, 7]. Еще более поразительны показания коми-пермяцких сказок, из которых следует (опять же по Н. Д. Конакову), что: «Жили лешие, по представлениям коми, в глухих лесных чащах в треугольных домах (Климов, 1990, С. 260)» [Конаков Н. Д., 1997, С. 22].

Наблюдение за текстом Стефанова «Жития...» позволяет подтвердить предположение, что киоты, в которых помещались объемные изображения святых, были не просто шкафчиками, а голубцами, голбцами, кущами, домами «пермских богов» и одновременно вратами в сокровенный мир духов и предков, которые просто необходимо было закрывать обязательно имеющимися створками, «приноровленными так, что быстро захлопывались», во избежание нарушения границы между мирами. А отсюда совсем недалеко до признания «темниц», заключающих «Сидящих Спасителей», такими же киотами, голбцами и «кущами», превращенной формой языческих «кумирниц», которыми отделяли от себя богов еще нетвердые в христианской вере коми.

Библиографический список

Байбурин А. К., 2005, Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.

Грибова Л. С., 1975, Пермский звериный стиль: Проблемы семантики. М.

Даль В. И., 1903, Толковый словарь живого Великорусского языка. Т. 1. СПб.

Духанина А.В., 2011, К вопросу о степени изученности лексики Жития Стефана Пермского (на примере слова «привежекъ») // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. №3(45).

Климов В. В., 1990, Оласö да вöласö. Кудымкар.

Ключевский В.О., 1871, Древнерусские жития святых как исторический источник. М.

Конаков Н. Д., 1997, Традиционное мировоззрение народов коми: окружающий мир. Пространство и время. Сыктывкар.

Лыткин В. И., Гуляев Е. С., 1970, Краткий этимологический словарь коми языка. М.

Налимов В. П., 1907, Загробный мир по верованиям зырян // ЭО. М., № 1–2.

Рогов Н., 1869, Пермяцко-русский и русско-пермязцкий словарь. СПб.

Русская изба. 2004. Иллюстрированная энциклопедия. СПб.

Смирнов И. Н., 1891, Пермязки. Историко-этнографический очерк // Известия общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете. Т. IX. Вып. 2. Казань.

Срезневский И. И., 1893, Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 1. СПб.

Фризин Н. Н., 2001, Деревянные надгробия Русского Севера: некоторые варианты развития пространственной структуры// Ставрографический сборник. Книга 1. М.

Харузин Н. Н., 1895, Очерк развития жилища у финнов. М.

Янович В. М., 1903, Пермязки//Живая старина. Вып. I–II. СПб.

Н. В. Мальцев
Санкт-Петербург

Русская деревянная скульптура и иконостасная резьба.

К истории художественного ремесла России

Материал для резьбы орнаментального и скульптурного декора внутреннего убранства христианских храмов, древесина разных пород дерева, которая использовалась для изготовления рельефных икон, круглых скульптур, царских врат и многоярусных иконостасов редко упоминается в дошедших до нас грамотах и указах архиепископов, митрополитов, игуменов монастырей и других заказчиков. Обычно не называется дерево как материал, не указывается его порода и в порядных мастеров – исполнителей скульптуры и орнаментального декора. Как правило, бревна, доски, плахи и заготовки, которые требовались резчикам для исполнения произведений культового искусства, не указываются ни в книгах хозяйственной отчетности монастырей и соборов, ни в церковных описях. Крайне редко описанию древесины наиболее распространенных пород дерева, в частности, дуба, липы, клена, используемых для скульптурной и орнаментальной резьбы, посвящались разделы книг мастерства и других руководств по художественному ремеслу Древней Руси. И, тем не менее, приемы художественной обработки древесины, предварительной подготовки дерева разных пород для резьбы были настолько необычны, оригинальны, что их описание даже вошло в былинный эпос, исторические повести и баллады.

Так, в одном из ранних списков русской баллады «Князь Роман и Марья Юрьевна», датированной исследователями XIV в., читаем:

*И вывезли ту колоду белодуброву
На Святую Русь,
И вырезали на мелкие кресты
И чудны образы,
И вызолотили червонным красным золотом,
И разослали по всем церквам.*

[Исторические песни. Баллады. 1991, С. 66–71, 676–677]

Былина XII в., как и цитируемый текст составленной на ее основе в XIV в. баллады, разумеется, не являются точными документами, не могут служить бесспорным историческим источником. Однако определенная доля достоверности исторических реалий в балладе имеется. Для сказителей баллады сюжетной основой послужили реальные события, а именно, эпизод из жизни князя Романа Мстиславовича Волынского, воевавшего с литовскими князьями во второй половине XII в., и его жены красавицы Марьи Юрьевны, похищенной литовцами, вывезенной в Литву и бежавшей из плена обратно на Русь [Исторические песни. Баллады. 1991, С. 676–677]. Баллада была создана на основе былины об этих событиях через двести лет, по случаю нового выступления русских воинов, где полком командовал боярин Дмитрий Волынский, на сей раз против литовского князя Ягайло в 1379 г.

Эпизод, по утверждению исследователей древнерусской литературы, связан с жизнью князя Романа Мстиславовича Волынского, воевавшего с литовскими князьями во второй половине XII в. В XIV в. был широко известен воевода Дмитрий Михайлович Боброк-Волынский. Литовец по происхождению. Жил на Волыни, с 1360 г. в Суздальско-нижегородском княжестве и в Москве. Участвовал в ряде победоносных походов московского войска. В 1379 г. успешно воевал против Литовского великого княжества. Годом позже, в Куликовской битве 1380 г. командовал знаменитым засадным полком, во многом решившим исход сражения. Автор баллады сознательно использовал характерный для своего времени литературный прием, намеренное соединение фактов, перенесение событий в другое время, в иной хронологический период. Он ввел в свое произведение также имя враждебного для Руси великого князя литовского Ягайло, жившего в XIV в.

Для нас в данном литературном памятнике важен один эпизод, один факт. В цитируемом тексте древней исторической баллады о князе Романи и Марьи Юрьевне сказано, что на Святую Русь в качестве материала для резьбы «мелких крестов и чудных образов», т. е. культовых церковных предметов и икон с рельефными резными изображениями святых была вывезена с берегов реки Десны (Дарьи) «колода белодуброва». Так, в древ-

них письменных источниках обычно назывался ствол дубового дерева срубленного и бывшего, как указано в тексте исторической баллады, длительное время в реке, в чистой воде и поэтому сохранившего белый цвет древесины. Сам факт перевозки дубового бревна с территории воюющей Литвы на Русь необычен. В местности на Воьлини, где находились земли князей Воьльнских, дуб рос в изобилии. Согласно тексту баллады крыльцо княжеского терема было резным, дубовым. Тем не менее, князь Роман Мстиславович и княгиня Марья Юрьевна возвращаются во враждебную Литву и вывозят на Русь «колоду белодробую». Необходимо заметить, что по тексту баллады нельзя заключить, имела ли колода культовое христианское значение. Известно лишь то, что она обладала какими-то свойствами языческого оберега. Колода чудесным образом отозвалась на мольбу о помощи княгини Марьи Юрьевны и послужила плотом для ее переправы через широкую быструю реку (Десну) во время бегства из плена. Тем не менее, вывозя колоду, князь Роман и Марья Юрьевна сразу определяют дереву высокое назначение в христианских обрядах – стать крестами и чудными образами во всех церквах Святой Руси.

Многочисленное упоминание реки Десны, ссылка на быструю широкую реку с чистой, ничем незамутненной водой, в балладе сделана далеко не случайно. Дуб как материал для резьбы крестов, скульптур и иной церковной утвари, украшенной рельефными изображениями святых и резным травным орнаментом, как правило, со временем сравнительно быстро меняет цвет древесины. Поверхность изделий принимает оттенки коричневого и темно-коричневого цвета. Встречаются и произведения культового искусства, изготовленные из дубового дерева, главным образом осеняльные и нательные, так называемые «кремлевые» кресты совершенно черного и иссиня-черного цвета. Особенно интенсивно идет потемнение древесины от воздействия влаги, попадания на ее поверхность прямых солнечных лучей. Дерево темнеет, становится темно-коричневым, а при полировке и от попадания на него масла для лампад, различных смол приобретает благородный шоколадный оттенок.

Совершенно неожиданные изменения происходят с древесиной дуба от долгого нахождения без доступа воздуха во влаж-

ной земле, когда его структура меняется, становится прочной «кремлевой», иссиня черной, превращается в так называемый мореный дуб. Однако дубовые культовые предметы: напрестольные кресты, потиры, доски книжных переплетов и рельефные изображения святых на пядничных и минейных резных из дуба иконах, как и многофигурные изображения сцен евангельского цикла на панаягах должны были по церковному канону сохранять светлые оттенки древесины. И мастера искусно добивались такого состояния древесины, когда фон и скульптурно моделированная поверхность изделий из дуба не темнела, сохраняла на протяжении нескольких веков светлую окраску. Способ длительного сохранения светлой древесины дубового дерева «белодубовых колод», которые использовались для изготовления мелких позолоченных червонным золотом крестов и чудных образов – плоскорельефных икон для церковного потребления, достаточно точно описан в тексте древней любовной баллады «Князь Роман и Марья Юрьевна».

Я далек от мысли, чтобы утверждать, что сказитель древней баллады был мастером-исполнителем или автором ряда крестов с рельефными «Распятиями», одним из резчиков небольших икон, выполненных из белого дуба, которые после золочения червонным золотом рассылались «по всем церквам» Святой Руси. Однако его знания, изложенные в романтической балладе об одном из сложных рецептов ремесла древних резчиков, были исключительны не только по образности, поэтичности изложения, но и верны в целом и точны в деталях. Итак, вернемся еще раз к балладе. «Колода белодубровая», судя по тексту баллады, сравнительно долго плавала в реке и не намокала от воды, не погружалась на дно реки, как это бывает с дубовыми деревьями. Более того, она была так легка, что Марья Юрьевна переплыла на колоде на другой берег широкой быстрой реки.

Ссылка на быструю, широкую, холодную реку в балладе, как и упоминание легко плавающей дубовой колоды, использованной Марьей Юрьевной для переправы, далеко не случайны. В Древней Руси, в Киевский период и много позже в Московской Руси и в России вплоть до XVIII в. дерево, дубовые кряжи для резных крестов, икон и скульптурных фигур высушивали необычным способом. Срубленное дубовое дерево, тщательно око-

ренное, разрубленное или распиленное на кряжи (напомню, что пила на Руси широко использовалась в XI–XII вв.) складировали сложенными в так называемые клетки так, чтобы к каждому дереву был свободный доступ воздуха и долго до полутора–двух лет выдерживали в тени под навесом. Затем ранней весной на день святого Николы весеннего сухое, облегченное, но не утратившее белый цвет древесины, бревно сбрасывали в холодную чистую, ничем незамутненную воду быстротекущей реки. В воде частично растворялись выступившие на поверхности дерева красящие древесину пигменты и кристаллики смол. Через неделю – десять дней вынутые из воды, кряжи вновь сушили под навесом на вольном воздухе. После продолжительной (три–шесть месяцев) повторной сушки дубовые кряжи назывались во всех благословенных грамотах и порядных, связанных с исполнением резных работ, изготовлением резных крестов, икон и церковной утвари, «сухим деревом». На основании текста баллады может возникнуть предположение, что отдельные секреты обработки древесины, отдельные приемы ремесла, скульптурной резьбы, изготовления резных икон и ряда культовых предметов были заимствованы у немцев, литовцев и выходцев из земель современной республики Беларусь.

И возможно предположить, что сам процесс заимствования зафиксировала баллада. Однако это не так. В литературном произведении, как и два века спустя в летописях, нашло отражение более сложное явление – вывоз из Великого княжества Литовского, основное население которого в 1360 году во главе с великим князем перешло из православия в католицизм, вывоз, а по существу спасение, православных святынь, чудотворных резных икон и напрестольных, осеяльных и иных крестов и рассылка их «по всем церквам Святой Руси»¹. В частности, с местностью, с землями, откуда была вывезена колода белодубровая, многие исследователи связывают самую известную в истории русской деревянной скульптуры легенду о привозе старцами из иных земель в Псков двух киотных скульптур:

¹ Ягайло Ольгердович (ок. 1350–1434) – великий князь литовский в 1377–1392 гг. Ягайло в 1386 г., после женитьбы на наследнице польского престола Ядвиге, перешел из православия в католичество. В военных делах опирался на помощь Тевтонского ордена. Во время Куликовской битвы был союзником монголо-татар, но литовские войска в битве не участвовали.

Николы Можайского и Параскевы Пятницы. В 1540 г. в Первую Псковскую летопись был включен эпизод о привозе старцами из иных земель (из Белоруссии) в Псков при новгородском митрополите Макарии двух большемерных скульптур Николы Можайского и Параскевы Пятницы, вызвавших в людях «молву великую и смятение» [Некрасов А. Н., 1937, С. 203; Лазарев В. Н., 1954, С. 281; Мнева Н. Е., 1955, С. 625; Голубинский Е., 1917, С. 365–366]. Почти два столетия исследователи предлагают свои, различные по смыслу версии и толкования этой легенды. Большинство авторов сходится на мысли, что старцы пришли из западной области Великого княжества литовского (с территории нынешней Беларуси), где жило православное и католическое население, из земель, где было более распространено почитание скульптурных изображений святых – «болванное поклонение» [Вагнер Г. К., 1980, С. 194–195; Высоцкая Н. Ф., 1983, С. 4; Либман М. Я., 1980, С. 10; Нессельштраус Ц. Г., 1964, С. 170–182]. Безусловно, у баллады «Князь Роман и Марья Юрьевна» – романтического произведения XII–XIV вв. и летописной легенды 1540 г. мало точек соприкосновения. Слишком зыбкой представляется сама возможность существования каких-либо связей между событиями, которые, если происходили, то в разные хронологические периоды и в иных исторических условиях. Единственное, что объединяет балладное и летописное события, так это тот факт, что княжеская чета Волынских и монахи вывозят из враждебных областей на Святую Русь и в Псков (а по сути спасают) православные святыни – кресты и чудотворные иконы в первом случае от перешедшего в католики, подружившегося с монгольским ханом Мамаем великого князя литовского Ягайло, во втором вывозят под защиту церковной митрополии Пскова и Новгорода, под покровительство митрополита Макария, всенародно принявшего и освятившего привезенные православные святыни, скульптуры покровителя русских городов Николы Можайского и покровительницы женщин и русской торговли Параскевы Пятницы от католиков Литовского великого княжества, воюющих с православным царем Иваном IV.

Материал из дуба – древесина под названием «сухое дерево» – из южных и центральных княжеств развезился по стране.

В большом количестве высушенная таким образом древесина дуба поступала и на Русский Север, где приобреталась монастырями и казначеями городских соборов, имевших своих мастеров крестечников, лошкарей и токарей, работавших в токарнях, изготовлявших белье – белую деревянную посуду, предназначенную для росписи и золочения. С открытием в XVI в. торгового пути в Сибирь города Устюг Великий, Сольвычегодск и, особенно, крупное двинское село Комарица становятся основными скупщиками дубового сухого дерева. Здесь на протяжении нескольких столетий все обозы, отправлявшиеся по санному пути в сибирские города, меняли березовые полозья своих саней. На сани, кибитки ставились самые прочные, способные выдержать длинную дорогу, изготовленные из дубового сухого дерева и окованные укладным железом (поморской или шведской сталью) полозья. Для прочности связей с возком или кибиткой они имели массивные вырубленные из каповых корней копылки. В XVII в. «сухое дерево» в изобилии поступало и на торговые ярмарки Русского Севера, а также в старообрядческие скиты, где спрос на дубовые крестики, называвшиеся «истинными», был особенно велик.

Деревья на территории европейской и азиатской частей страны, как известно, делятся на два вида, относятся к хвойным и лиственным. Древесина лиственных и хвойных деревьев выбирается для резных изделий по степени ее доступности и пригодности текстуры для обработки токарными и режущими инструментами. Учитывается также художественный эффект, прочность, общее впечатление от поверхности скульптурно моделированных произведений. По названным признакам древесные породы, в свою очередь, делятся на очень твердые (тис, железная береза, самшит и другие) и просто твердые: дуб, береза, груша, клен, яблоня, пальма, орех, кедр, бук. Мягкими древесными материалами в резном деле принято считать липу, сосну, тополь, осину, ольху, ель, лиственницу, белый клен (явор), иву [Абросимова А. А., Каплан Н. И., Митлянская Т. Б., 1984, С. 36–37].

Дуб из-за его твердости и сложности обработки режущими инструментами мало использовался в убранстве церковных интерьеров. Хотя встречаются памятники деревянной скульптуры

XVII–XVIII вв., изготовленные даже из мореного дуба. Так, например садово-парковая скульптура и статуи для фонтанов в петровское время изготовлялись нередко из так называемого казанского мореного дуба. Сохранился указ Петра I о замене фонтанных липовых скульптур в Петербурге на скульптуры, изготовленные из черного казанского дуба [Кольцова Т. М., 1995, С. 138]. В коллекции Архангельского музея изобразительных искусств есть позолоченные скульптуры святых, изготовленные в XVIII в. из черного мореного дуба. Наиболее широко для скульптурной и иконостасной резьбы использовалась древесина липы, березы, осины, ольхи, груши, клена и яблони. Все породы древесины имеют свои особенности. Одни обладают большой смолистостью, другие свилеватостью текстуры, третьи имеют широкие годичные кольца и быстро загнивающие заболонь и сердцевину. Древесина некоторых пород дерева непригодна для росписи и золочения.

Самым распространенным материалом для скульптурной и орнаментальной иконостасной резьбы на Русском Севере была липа. Древесина липы легко поддается обработке, не имеет четко выраженного текстурного рисунка. На срезах липовых брусков почти незаметны годичные кольца. Древесина липы отличается чистотой, однородностью белого цвета. Но если дуб с твердой, прочной, не поддающейся гниению древесиной труден в обработке режущими инструментами, то липа легко режется и хорошо поддается отделке. Возможно поэтому липовая древесина, являясь лучшим и основным материалом для культовой скульптуры и иконостасной резьбы, на протяжении нескольких столетий неизменно была своеобразным символом ремесла мастеров деревянной скульптуры и орнаментальной резьбы. При многих своих достоинствах древесина липы в отличие от дуба имеет и существенные недостатки. Она активно реагирует на влажность, легко вбирает воду. Резные, выполненные из непросушенной древесины изделия растрескиваются и коробятся. Поэтому процесс сушки древесины липы не менее важен, как и процесс сушки дубовых кряжей. Сушат липовую древесину на воздухе, тщательно укладывая под навесом бревна так, чтобы воздух обтекал ствол каждого из них равномерно со всех сторон. Сушат древесину строго определенное время – до двух

лет. После столь длительного времени, когда в древесине остается крайне мало влаги (10%), стволы, предназначенные для исполнения большемерной скульптуры и орнаментальной резьбы царских врат, киотов и иконостасов, подобно дубовым заготовкам, «колодам белодубровым», сбрасывают в день Николы весеннего в холодную воду быстротекущей реки. Продержав в воде семь–десять дней, липовое дерево, также как и дуб вновь сушили под навесом. После сушки и липовые брусья принято было называть тем же термином, что и высушенную дубовую древесину: «сухое липовое дерево» или «сухой липовый лес».

Этот древний способ сушки дерева применялся в районах, где росла липа, пригодная для скульптурной резьбы. Так, например, в селе Мехреньге, на притоке реки Ваги р. Устья в XVII–XVIII вв. заготавливали липовое и кленовое дерево по заказам многих церквей Двинской земли. Дерево заготавливалось вдоль небольшой речки Мехреньги притока реки Устья, впадающей в р. Вагу. Рубка проводилась зимой, обязательно до наступления весенней мартовской оттепели и связанных с ней весенних ночных заморозков, т. е. появления утреннего наста, когда подтаявший днем снег ночью покрывается ледяной коркой, которая не тает до наступления солнечного дня. Здесь в лесу липовые деревья распиливались, раскряжевывались на небольшие до двух сажений в длину брусья. Торцы бревен проклеивались крахмалом или замазывались дегтем. Деревья складировались под навесом на высоком берегу реки, где и находились до полутора–двух лет. Иногда в мартовские заморозки, через год после начала сушки, по насту приходили плотники и раскалывали липовые кряжи на плахи. После полутора лет сушки весной с вскрытием рек и речек в день Николы весеннего бревна сбрасывали в воду и самосплавом доставляли липовые кряжи и плахи заказчику в церкви, монастыри и соборы – туда, где велись работы над исполнением царских врат, резных многоярусных иконостасов и большемерных киотных скульптур. После сплава в холодной воде, длившегося не больше одной–полутора недель дерево поступало под навес вблизи церковного деревянного или каменного здания для повторной сушки.

Во второй половине XVII в., в период, когда в соборах и церквях Холмогорской епархии возводилось множество много-

ярусных резных иконостасов и сооружалось большое число резных царских врат, холмогорские плотники, признанные мастера заготовки и сплава бревен, удивительным образом использовали липовые и кленовые кряжи и плахи. Они искусно соединяли их в плоты, прочно перевязанные березовыми и еловыми прутьями – «перевичками». На плоты грузили мешки с лучшим на Русском Севере и относительно дешевым устьянским зерном и спокойно плавил его на драгоценных липовых плотках в Нижнее Подвинье. Спрос на зерно был постоянным. Его продажа не занимала много времени. Доходы от торговли устьянским зерном на Маргаритской ярмарке в Архангельске были настолько высоки, что сплавщики нередко забывали дорогие липовые бревна в реке. Облегченные плоты из «сухого липового лесу» уносило в море. Тяжбы монастырских и соборных казначеев с плотниками по поводу недопоставки в срок «сухого липового лесу» были постоянными. Липовые бревна, унесенные в море и подобранные на морском побережье, вновь возвращались на ярмарку и продавались по высоким ценам архангельским мастерам мебельного дела. Использовать же древесину этих «топляков» в иконостасном деле было невозможно из-за суеверий и потому, что выброшенные морем деревья были насыщены вкраплениями камней, крупинок песка, кристаллов соли и, как правило, их древесина окислялась, становилась серой и имела темные разводы от морской воды. Те же деревья, кряжи и плахи, которые не соприкасались с морем, а доставлялись в срок и по назначению, поступали на повторную сушку под навес вблизи церкви. Сушка продолжалась долго. Иногда она длилась до полутора лет. После этого дерево под обязательным названием «сухой липовый лес» заносилось в церковные расходные книги и поступало в иконные кельи, в мастерские к столярам, токарям и церковным сницарям – резчикам деревянной скульптуры.

По книгам хозяйственной отчетности церковей и монастырей, грамотам и указам церковных иерархов и другим письменным источникам, связанным со строительством и убранством церковей, а также по скудным упоминаниям в порядных мастеров иконостасного дела, можно представить четкую картину распространения того или иного способа сушки, подготовки древесины разных видов дерева для использования в резном деле.

Так, об описанном способе получения «сухого липового лесу» на реке Ветлуге, в частности, имеются сведения в документах о возведении многоярусного резного иконостаса Успенского собора в Устюге Великом в 1680–1690-х гг. и многоярусного иконостаса Спасо-Преображенского собора девичьего монастыря в городе Устюге Великом в 1690-е гг. [Мальцев Н. В., 1977; Мальцев Н. В., 1988, С. 81].

В Сольвычегодске и Вологде первые резные многоярусные иконостасы были возведены артелями резчиков из Москвы. В частности, в Сольвычегодск для исполнения орнаментальной резьбы царских врат, иконных рам семиярусного иконостаса и скульптурного «Распятия с предстоящими», установленного в наверху огромного сооружения иконостаса Введенского собора, Строгановыми был приглашен с артелью мастеров Григорий Иванов, известный многолетней службой и резными работами в соборах Московского Кремля. В Устюге Великом и Холмогорах первыми епископами вновь учрежденных в 1682 г. Устюжско-Тотемской и Холмогорско-Важской епархиями было решено многоярусные резные иконостасы в главных кафедральных соборах возводить силами местных ремесленников – мастеров резного дела Устюга Великого и Холмогор.

Монах Геласий, переведенный на Север из Новгородского Спасо-Преображенского Хутынского монастыря, игуменом которого он был долгое время, и возведенный в сан архиепископа огромной Устюжско-Тотемской епархии, обнаружил церковные дела в Устюге «в великом нестроении». Главный Успенский собор города, который должен был стать кафедральным собором епархии, стоял недостроенным после пожара 1630 г. Церковная казна города была пуста. Предприимчивый Иона – архиепископ Ростовской епархии, в состав которой входил Устюг Великий, Тотьма с их обширными уездами, до приезда Геласия продал церковные земли, весь так называемый Митрополичий стан «безвестным людям – слугам ростовского Архиерейского дома» и богатым устюжским купцам Ревякиным. Умный, всесторонне образованный, но совершенно безвольный, не приспособленный вести дела, связанные с управлением епархией, со строительством Успенского собора, архиепископ Геласий, тем не менее, проявляет искреннюю заинтересованность в том, ка-

ким будет внутреннее убранство главного кафедрального храма в будущем. С лучшими иконописцами Ростова Великого, Москвы и устюжскими иконописцами подписываются порядные написание иконостасных икон для Успенского собора. В Москву на обучение иконостасному резному делу на два года отправляются лучшие устюжские резчики Дмитрий Лянгурцов и братья Степановы Василий и Дмитрий. Из небольшой казны Архиерейского дома тратятся значительные суммы денег на приобретение инструментов, необходимых для скульптурной и орнаментальной резьбы по дереву, закупаются в большом количестве темперные краски, тетради с листами золота и серебра, рыбий клей карлук².

К приезду из Москвы в 1687 г. Дмитрия Лянгурцова и несколько раньше братьев Степановых мастерская Архиерейского дома была оснащена инструментами, красками и золотом. Возвращаясь в Устюг, мастера привезли по санному пути из Москвы на пяти подводах резные царские врата для несуществующего пока иконостаса Успенского собора. В Устюге мастера резного дела приступили к работе в Архиерейском доме. Василием Степановым были изготовлены несколько перекидных скамей и огромный резной книжный шкаф для епископских покоев. Этот шкаф сохранился и сейчас, он находится в Великоустюжском государственном историко-архитектурном музее-заповеднике. Дмитрий Лянгурцов по заказам устюжских церковей изготовил несколько резных царских врат. Дмитрий и Владимир Степановы в это время были заняты исполнением рельефных резных икон [Мальцев Н. В., 2006, С. 247]³. Однако запасы сухого липового дерева в Архиерейском доме быстро иссякли, и мастера прекратили, возможно, так и не начав, работу над главным резным иконостасом города и иконным убранством недостроенного Успенского собора. Уходит на покой в Хутынский монастырь архиепископ Геласий. Вновь поставленный на Устюжскую епархиальную кафедру архиепископ Александр не спешит переезжать из Москвы в Устюг. Протопоп Успенского собора Павел и мастера шлот в Москву

² РГАДА. Ф. 1201. Д. 872. Л. 111; Ф. 1206. Д. 629. Л.10, 56, 96; ОР РНБ. Ф.299. Собр. К. К. Зинченко, Д.879. Л. 988; Д. 104. Л.1,8–14, 24,2 5; Д. 890.

³ Архив СПб ФИРИ РАН. Ф. 11. Д. 107. Л. 163; Д. 108. Л. 51; ГААО. Ф.1025. Д. 358; Д. 656. Д. 13. Л. 1; Д.46. Л. 1.

множество челобитных об остановке резных работ в мастерских Архиерейского дома из-за нехватки сухого липового дерева. Архиепископ Александр принимает неожиданное решение. Он отправляет лучшего мастера, «реза первой руки» Василия Степанова «за липовым лесом» на реку Ветлугу. Однако «вольно прожив» несколько весенних месяцев в ветлужской деревне, Василий Степанов настолько увлекся рыбной ловлей, что совершенно забыл о наказе архиепископа и вернулся в Устюг без липовых бревен. Неустройством дел в Архиерейском доме воспользовался богатейший предприимчивый устюжский купец Василий Ревякин. С Дмитрием Лянгурцовым, Василием Степановым и другими резчиками, получившими профессиональную выучку в Москве, Ревякин, имевший большие запасы выдержанного сухого липового дерева, заключил порядные на исполнение резного и скульптурного декора многоярусного иконостаса в находившемся под его покровительством каменном Спасо-Преображенском соборе одноименного устюжского девичьего монастыря. Мастера покинули мастерские Архиерейского дома и приступили к работе в городском Спасо-Преображенском монастыре. Через несколько лет, в 1697 г., они завершили здесь резную отделку, создали нарядный, украшенный тончайшим травным орнаментом и множеством ордерных колонн, сложно профилированных арок, карнизов и деревянных скульптур многоярусный иконостас главного монастырского собора [Мальцев Н. В., 1977, С. 281–283].

Названные способы подготовки древесины для иконостасной резьбы и деревянной скульптуры являются наиболее распространенными, на протяжении не-скольких столетий используются в ремесле русских резчиков орнаментальной, рельефной и объемной резьбы. Однако это далеко не единственные исключительные способы начальной обработки дерева, его подготовки для использования в резном деле. Существовало множество иных, порой таинственных и загадочных приемов, связанных с предварительной подсочкой растущих деревьев, широким использованием так называемых пороков дерева: их свилеватости, наплывов на стволах и корневой системе. Широко использовалась и древесина деревьев, известных с глубокой древности под общим названием «рудный лес», тех, которые росли на непло-

дородных землях в топких заболоченных местах. Стволы «рудного леса» из-за медленного роста имели узкие годовичные кольца, и их древесина отличалась большой прочностью, мало поддавалась выветриванию, гниению.

Деревья, выросшие рядом с родниками, в частности, ольха, осина, клен, напротив, хотя и не отличались особой прочностью, но имели древесину более светлую, чистую, лишенную красящего пигмента. Возможно, поэтому в ряде скульптур, резных царских врат и иконных киотов, в местах, где не требуется особой твердости, прочности материала, это дерево в периоды наиболее интенсивного развития резного дела часто использовалось вместо липы. Применялись способы предварительной выдержки и выварки древесины в соляном растворе для предохранения изделий от огня, а также пропитки небольших затвердевших кусочков древесины горячим молоком и разогретой олифой для их смягчения и лучшей доступности резцам.

Число пород дерева, используемых в ремесле мастеров деревянной скульптуры и создателей царских врат, напрестольных сеней, киотов и многоярусных иконостасов, огромно. Не менее значительно и наследие секретов и приемов обработки древесины разных пород дерева, применяемых в многовековой истории развития русского искусства: деревянной скульптуры и орнаментальной резьбе. В памятниках искусства, в письменных источниках и документах прошлых веков отразилась во всем многообразии сложнейшая картина развития этой самобытной и когда-то одной из массовых, широкодоступных областей художественного ремесла России. Вместе с тем, многое в древнейшем виде творчества русских мастеров, наследии их искусства, в языческих и христианских памятниках скульптуры и орнаментальной резьбы еще хранит свои тайны, ждет своих исследователей.

Библиографический список

Абросимова А. А., Каплан Н. И., Митлянская Т. Б., 1984, Художественная резьба по дереву, кости и рогу. М., С.36, 37.

Вагнер Г. К., 1980, От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М.

Высоцкая Н. Ф., 1983, Пластика Белоруссии XII–XVIII веков. Минск. С. 4.

Голубинский Е., 1917, История русской церкви. Т. 2. Вторая половина тома. М.

Исторические песни. Баллады. 1991, Составитель С. Н. Азбелев. М., С. 66–71, 676–677. (Князь Роман и Марья Юрьевна).

Кольцова Т. М., 1995, Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Архангельск–Москва.

Лазарев В. Н., 1954, Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. Т. 2. М.

Либман М. Я., 1980, Немецкая скульптура 1350–1550 гг. М., С. 10;

Мальцев Н. В., 1977, Скульптурный декор иконостасов Великого Устюга // Памятники культуры. Новые открытия. М.

Мальцев Н. В., 1988, Центры и мастерские деревянной скульптуры Русского Севера XVII века // Проблемы каталогизации произведений искусства в художественном музее. Л.

Мальцев Н. В., 2006, Символы царской власти в иконостасах церквей Север-ной России XVI–XVII веков // Вестник истории, литературы, искусства. Альманах. Т.2. М.

Мнева Н. Е., 1955, Скульптура и резьба XVI века // История русского искусства. Т. 3. М.

Некрасов А. Н., 1937, Древнерусское искусство. М.

Нессельштраус Ц. Г., 1964, Искусство Западной Европы в средние века. М. –Л.

В. Г. Пуцко
Калуга

Христианская пластика средневековой Руси

Творческое усвоение и переработка раннехристианским и византийским пластическим искусством античного художественного наследия, как известно, сопровождались не только сохранением традиционных типологий изображений и композиционных схем, но и интерпретацией стилистической характеристики. Это наглядно представлено в существующих исследованиях, учитывающих широкий и разнообразный материал [Ainalov D. V., 1961, С. 136–184, 215–272; Grabar A., 1963.; Kitzinger E., 1977. С. 22–122. Илл. 2–50, 72–85, 171–176]. Раннехристианская иконография лучше всего отражена в рельефах из слоновой кости, выполненных в V–VIII вв. [Volbach W. F. 1952]. Византийские рельефы из слоновой кости, датируемые X–XIII вв., представляют высокие образцы пластической интерпретации иконописи послеиконоборческого периода, осуществленной на классической основе [Goldschmidt A., Weitzmann K., 1934]. Более разнообразный в стилистическом отношении материал представляют византийские каменные рельефы, преимущественно из стеатита и сланца, выполненные в X–XV вв., с весьма определенным сюжетным репертуаром, включающим праздничный цикл, а также изображения Христа, Богородицы и наиболее чтимых святых [Kalavrezou-Maxeiner I., 1985]. Все это относится как к предыстории христианского пластического искусства на Руси, так и к периоду его возникновения и развития. Вне византийского художественного контекста генезис русской христианской пластики останется непонятным, поскольку речь может идти, прежде всего, об использовании образцов и эстетических критериев, предопределявших иконографию, стиль и функциональное назначение произведений.

При обращении к сформулированной теме пластическое искусство языческой Руси остается «за порогом истории», и в данном случае на первый план выходит опыт перенесения на новую почву уже существовавшей христианской традиции. Вопрос о существовании на Руси в XI–XIII вв. сюжетной деревянной пластики с христианскими сюжетами остается рито-

рическим, поскольку это не исключено логически, но нет сохранившихся произведений. Стремление отдельных исследователей видеть в каменной резьбе следы воздействия деревянных моделей отчасти можно понять, хотя стиль скульптурного произведения, в отличие от его фактуры, всецело не зависит от материала. Поэтому даже принимая с известными оговорками предложенную в литературе общую схему развития древнерусской скульптуры [Вагнер Г. К., 1976], необходимо внести в нее существенные коррективы, обусловленные расширением круга памятников и выявлением ранее неизвестных аналогий.

Домонгольский период древнерусской христианской пластики представлен сравнительно немногочисленными произведениями монументального искусства и художественного ремесла. От конца X – первой половины XI вв. не сохранилось ничего, и только со второй половины XI в. известны каменные рельефы с изображениями святых всадников, украшавшие фасады собора киевского Дмитриевского монастыря [Пуцко В., 1998, С. 111–124; Ивакин Г. Ю., Пуцко В. Г., 2000, С. 160–167]. Иконографический мотив едущих навстречу друг другу воинов восточного происхождения, усвоенный преимущественно христианским греко-восточным искусством, как и видение св. Евстафия Плакиды. Нельзя исключать принадлежность киевских трех шиферных рельефов резцу солунских мастеров. Каменный с романизированной резьбой рельеф с изображением Богоматери с Младенцем с явными стилистическими признаками рубежа XII–XIII вв. [Пуцко В. Г., 1981, С. 223–229]. Ветхозаветные образы и христианские сюжеты, а также изображения различных святых появляются лишь со второй половины XII в. во владими́ро-суздальской фасадной каменной пластике, в частности, в церкви Покрова на Нерли, Успенского собора и Дмитриевского собора во Владимире [Вагнер Г. К., 1969], Георгиевского собора в Юрьеве-Польском [Вагнер Г. К., 1964]. В белокаменной резьбе прослеживается использование иконописных образцов, книжной миниатюры и произведений пластического искусства, в том числе изделий из слоновой кости. Резьба собора в Юрьеве-Польском, 1230-х гг., уже обнаруживает сходство с современной ей византийско-киевской мелкой каменной пластикой [Пуцко В. Г., 2010, С. 405–410]. В отдельных случаях во Владимире заметно воздействие

романской иконографии с популярным мотивом тронных святых.

В отличие от Византии, в развитии пластического искусства на Руси суждено было сыграть заметную роль металлопластике, прежде всего известным со второй половины XI в. бронзовым крестам-энколпионам, чаще всего украшенным рельефными изображениями [Корзухина Г. Ф., Пескова А. А., 2003]. Их иконография и стилистические группы представляют особый интерес, и, конечно, в своем развитии не были изолированы от иных видов сакрального искусства. То же следует сказать и относительно бронзовых рельефных иконок, среди которых встречаются воспроизводящие чтимые в древнем Киеве иконы [Пуцко В. Г., 1983, С. 199–206; Пуцко В. Г., 1987, С. 135–156]. Произведения киевского пластического искусства домонгольского периода в целом дают довольно полное общее представление о формировании одного из самых значительных ремесленных центров на Руси [Пуцко В. Г., 1986, С. 169–181]. Вопреки распространенному мнению, начало мелкой каменной пластики в русских городах прослеживается не с XI в. [Николаева Т. В., 1983], а с начала XIII в. в Киеве [Пуцко В. Г., 2003 в, С. 89–95], и на рубеже XIII–XIV вв. в Новгороде [Пуцко В. Г., 2003а, С. 141–152]. Но именно Новгороду суждено было в XIV–XV вв. стать единственным крупным ремесленным центром, объединившим мастеров, выполнявших резные каменные иконки, причем иногда в виде своеобразных серий образков с одинаковым сюжетом [Пуцко В. Г., 2010 а, С. 188–199]. Особенно выделяются своей оригинальностью миниатюрные каменные рельефы в изображениях Гроба Господня и Николы [Пуцко В. Г., 1998, С. 159–184; Пуцко В. Г., 2007, С. 121–131]. Были и иные излюбленные сюжеты, как правило, воспроизводившие иконописные образцы.

В развитии киевского художественного ремесла сыграли роль крестовые походы. После захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г. некоторые греческие мастера, по видимому, оказались на Руси, и здесь, преимущественно в Киеве, заложили основы художественной обработки различных материалов [Пуцко В. Г., 1996, С. 376–390; Пуцко В. Г., 1998, С. 305–319]. По образцам их изделий в Новгороде

на рубеже XIII–XIV вв. выполняли резные каменные кресты [Порфиридов Н. Г., 1963, С. 184–195; Пуцко В. Г., 1999, С. 164–172]. Позже в новгородском камнерезном деле становятся более приоритетными уже византийские палеологовские оригиналы, о чем свидетельствует Алексеевский крест из Софийского собора, 1380-х гг. [Николаева Т. В., 1984, С. 86–93].

Традиционно датируемое XIII в., возможно, более позднего времени деревянное тябло из Олонецкого края представляет сосновый брус с рельефными изображениями Распятия, двух шестикрылых серафимов и четырех полуфигур святых, с декоративными фигурами львов [Щепкин В. Н., 1908, С. 787–791; Вагнер Г. К., 1980, С. 79–86]. Оно отражает иконографическую схему византийского эпистилия. С XIV в. известны русские скульптурные изображения из дерева с христианскими сюжетами. На Западе скульптурные Распятия, представленные деревянными изваяниями, появляются в последней четверти X в. и в XII–XIII вв. получают широкое распространение. Новгородский резной крест 1360 г., заказанный жителями Людогощей улицы Якову сыну Федосову, своеобразной формы, с восемнадцатью сюжетными рельефными медальонами в окружении растительного орнамента [Лазарев В. Н., Мнева Н. Е., 1954, С. 145–166; Вагнер Г. К., 1980, С. 120–134; Рындина А. В., 2000, С. 225–245]. Следующим по времени, около 1467 г., является большой деревянный крест, известный как Иисусов из Никольского погоста, с изваянной горельефной фигурой распятого Христа, по образцу меднолитого креста начала XIII в. [Пуцко В. Г., 2003 б, С. 268–277]. В Новгороде известны несколько резных деревянных крестов первой трети XVI в. Это памятный крест Саввы Вышерского, поклонный крест с рельефными изображениями в обрамлении плетеночного орнамента, крест из церкви Воскресения на Красном поле. Надо также упомянуть памятный четырехконечный крест из дуба, 1532 г., выполненный Стефаном Романовичем по заказу Никифора Ефимовича [Померанцев Н. Н., Масленицын С. И., 1994]. Во второй половине XV – третьей четверти XVI вв. выполнены несколько белокаменных резных крестов с рельефными изображениями, из которых самым известным является

крест дьяка Стефана Бородатого, 1458 г., московской работы элитарного уровня [Пуцко В. Г., 1976, С. 201–214; Пуцко В. Г., 2000, С. 66–82].

Возникновение русской сакральной скульптуры из дерева устойчиво связывается с полихромным изваянием Николы Можайского, датируемым концом XIV в. [Петров Н. И., 1902, С. 137–145; Рындина А. В., 2012, С. 207–244]. Можайское изваяние Николы не совсем иконописного вида и выделяется пластической моделировкой головы и фигуры. Когда в начале XVI в. в одной из московских мастерских осуществлено изготовление нескольких скульптурных воспроизведений прославленного образца, то они оказались уплощенными, и лишь голова сохранила объемно-пластическую форму [Пуцко В. Г., 2004, С. 274–296]. В оформлении значительную роль играет полихромия, выполненная с учетом богослужебных реалий XV–XVI вв. Почти одновременно с можайской фигурой исполнено деревянное изваяние св. Георгия-воина, сближающееся с образами византийской деревянной скульптуры [Соколова И. М. 2003 а, с. 20–25. Кат. № 1]. В развитии русской сакральной скульптуры из дерева исключительно важную роль сыграло как образец белокаменное изваяние св. Георгия-змееборца, 1464 г., установленное на главной башне Московского Кремля [Выголов В. П., 1985, С. 5–38; Яхонт О. В., 1999, С. 104–119]. Об этом свидетельствуют скульптуры XV–XVI вв., происходящие из Ростова, Новгорода и Юрьева-Польского, с заметным элементом фольклоризации этого образа [Сидоренко Г. В., 1991, С. 35–65].

Особую группу образуют деревянные изваяния русских святых, являвшиеся принадлежностью их скульптурных надгробий, подобно широко известным западноевропейским. Подобные, собственно византийские памятники, не сохранились, за исключением фигуры св. Климента Охридского рубежа XIII–XIV вв., отмеченной западным влиянием. Однако считается, что русские памятники все же скорее обязаны византийским истокам [Grabar A., 1980–1981, С. 143–156]. На Руси такими скульптурными изваяниями исключительно украшали с последней трети XV в. крышки рак мощей святых [Соколова И. М., 2003, С. 119–127]. Наиболее известны резные фигуры новгородских рак мощей XVI в. [Плешанова

И. И., 1975, С. 271–284]. Особенно примечательны датированные 1566 г. раки мощей Зосимы и Савватия Соловецких со скульптурными изваяниями на крышках и украшающими боковые стенки гробниц циклами барельефных житийных клейм, отмеченных воздействием иконописных образцов [Плешанова И. И. 1975 а, С. 66–90].

Уникален датированный 1533 г. резной амвон, сооруженный новгородским архиепископом Маканием для Софийского собора, в виде круглого, в плане архитектурного сооружения, нижний ярус которого образуют размещенные по кругу фигуры [Плешанова И. И., 1975, С. 373–385]. И столь же исключительный – цикл рельефов рубежа XV–XVI вв., позже перенесенных на плоскость царских врат, выполненных около 1572 г. [Пуцко В. Г., 2003, С. 232–243]. В характере их резьбы еще много обязанного византийскому наследию, наиболее полно отраженному в московских резных наперсных крестах XV в. [Пуцко В. Г., 2006, С. 234–244]. Искусство художественной резьбы по дереву получило развитие в русских монастырях, главным образом в изготовлении крестов с рельефными изображениями [Пуцко В. Г., 1997, С. 121–127; Плешанова И. И., 1989, С. 232–242].

Упомянутые произведения в определенной мере характеризуют этапы развития христианской пластики средневековой Руси, но при этом, конечно, далеко не исчерпывают проявлений данного искусства, проникающего буквально во все сферы духовной жизни. Особенно богат и многообразен мир миниатюрной резьбы по камню, кости и дереву, а также художественного литья, порой воспроизводящего утраченные оригиналы, выполненные в иных материалах. В то же время это, может быть, наименее изученная отрасль пластического искусства по причине многочисленности изделий и их своеобразия, не всегда укладываемого в уже обозначенные категории.

Библиографический список

- Вагнер Г. К.*, 1964, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М.
- Вагнер Г. К.*, 1969, Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово. М.

Вагнер Г. К., 1976, Скульптура Древней Руси. Триста веков искусства. Искусство Европейской части СССР. М.

Вагнер Г. К., 1980, От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М.

Выголов В. П., 1985, Скульптура Георгия на башне Московского кремля // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: города, ансамбли, зодчие. М.

Ивакин Г. Ю., Пуцко В. Г., 2000, Киевский каменный рельеф с изображением Евстафия Плакиды // Российская археология. № 4.

Корзухина Г. Ф., Пескова А. А., 2003, Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI–XIII вв. СПб.

Лазарев В. Н., Мнева Н. Е., 1954, Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века // Сообщения Института истории искусств. Вып. 4–5. М.

Николаева Т. В., 1983, Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // САИ. Вып. Е1-60. М.

Николаева Т. В., 1984, Победный крест XIV в. // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М.

Петров Н. И., 1902, Резные изображения св. Николая Можайского и историческая судьба их // Труды XI Археологического съезда в Киеве, 1899. Т. II. М.

Плешанова И. И., 1975, О резных раках соловецких чудотворцев // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. М.

Плешанова И. И., 1975 а, Резные фигуры «старцев» в собрании Государственного Русского музея // Памятники культуры. Новые открытия. 1974. М.

Плешанова И. И., 1989, Работы кирилловских резчиков в собрании Государственного Русского музея // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М.

Померанцев Н. Н., Масленицын С. И., 1994, Русская деревянная скульптура. М.

Порфиридов Н. Г., 1963, Малоизвестный памятник древнерусской скульптуры. Каменный крест из Боровичей // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М.

Пуцко В. Г., 1976, Белокаменный крест 1458 года дьяка Стефана // *Byzantinoslavica*. Т. XXXVII. Prague.

Пуцко В. Г., 1981, Каменный рельеф из киевских находок // Советская археология. № 2.

Пуцко В. Г., 1983, Русская путевая икона XI века // Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Л.

Пуцко В. Г., 1986, Киевская сюжетная пластика малых форм (XI–XIII вв.) // Сборник посветен на Бошко Бабиќ Прилеп.

Пуцко В. Г., 1987, Произведения искусства – реликвии древнего Киева // *Russia Mediaevalis*. München, T. VI.

Пуцко В. Г., 1996, Константинополь и киевская пластика на рубеже XII–XIII вв. // *Byzantinoslavica*. T. LVII. Prague.

Пуцко В. Г., 1997, Деревянные резные кресты XV–XVI вв. из ризницы Троице-Сергиевой лавры // II конференция «Города Подмосковья в истории российского предпринимательства и культуры». Серпухов.

Пуцко В. Г., 1998, «Гроб Господень» в каменной пластике средневекового Новгорода // Православный Палестинский сборник. Вып. 98(35). СПб.

Пуцко В. Г., 1998, Киевское художественное ремесло начала XIII в. Индивидуальные манеры мастеров // *Byzantinoslavica*. T. LIX. Prague.

Пуцко В. Г., 1999, Перынский каменный крест // Ранне-средневековые древности Северной Руси и ее соседей. СПб.

Пуцко В. Г., 2000, Белокаменные резные кресты XV–XVI вв. в Поволжье // Сообщения Ростовского музея. Вып. XI. Ростов.

Пуцко В. Г., 2003, Иисусов крест из Никольского погоста (около 1467 г.). Скульптурное распятие в русском пластическом искусстве // Сообщения Ростовского музея. Вып. XII. Ростов.

Пуцко В. Г., 2003 а, Новгородская каменная резьба на рубеже XIII–XIV вв.: Становление традиции // Новгородский исторический сборник. Вып. 9 (19). СПб.

Пуцко В. Г., 2003 б, Рельефы христологического цикла царских врат церкви Вознесения в Ростове Великом // История и культура Ростовской земли. 2002, Ростов.

Пуцко В. Г., 2003 в, Русские ранние каменные иконки (к вопросу о начале художественной резьбы малых форм) // Уваровские чтения – IV. Муром.

Пуцко В. Г., 2004, Изваяние св. Николы Можайского в русской деревянной скульптуре XVI в. // Макариевские чтения. Вып. XI. Можайск.

Пуцко В. Г., 2006, Византийский стиль в московской деревянной резьбе XV века // Уваровские чтения – VI. Муром.

Пуцко В. Г., 2007, Русские иконы святителя Николая по данным мелкой каменной пластики XIII–XV веков // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. М.

Пуцко В. Г., 2010, Святые целители в каменной пластике Владимиро-Суздальской Руси (иконографические и стилистические параллели) // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. СПб.

Пуцко В. Г., 2010 а, Средневековые мастера новгородской каменной резьбы малых форм // Краеугольный камень: Археология, история, культура России и сопредельных стран. Т. II. М.

Рындина А. В., 2000, Деревянная скульптура в новгородском храме. Людогощенский крест 1359–1360 гг. // Искусство христианского мира. Вып. 4.

Рындина А. В., 2012, Технология русских «икон в храмцах» в контексте общехристианской традиции. Рождение локальных вариантов // Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир: От древности к современности. М.

Сидоренко Г. В., 1991, Деревянная скульптура «Святой Георгий на коне» в собрании Государственной Третьяковской галереи // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. М.

Соколова И. М., 2003, Древнерусские скульптурные надгробия и культ святых мощей // Россия и восточно-христианский мир. Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Вып. IV. М.

Соколова И. М., 2003 а, Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков (Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»). Каталог. М.

Щепкин В. Н., 1908, Резное деревянное тябло XIII века // Сборник статей, посвященных проф. В. И. Ламанскому. Ч. I. СПб.

Яхонт О. В., 1999, Основные результаты научных исследований и реставрации скульптурной иконы святого Георгия-змееборца 1464 года из Московского Кремля // Искусство средневековой Руси. М.

Ainalov D. V., 1961, The Hellenistic Origins of Byzantine Art. New Brunswick; New Jersey,

Goldschmidt A., Weitzmann K., 1934, Die byzantinische

Elfenbeinskulpturen des X–XIII. Jahr-hunderts. Berlin, Bd. II: Reliefs

Grabar A., 1980–1981, Le thème du «gisant» dans l’art byzantin // Cahiers archéologiques. Vol. XXIX. Paris.

Grabar A., 1963, Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle). Paris.

Kalavrezou-Maxeiner I., 1985, Byzantine Icons in Steatite / Byzantina Vindobonensia. Wien, Bd. XV/1-2/

Kitzinger E., 1977, Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediter-ranean Art 3rd-7th Century. Cambridge.

Volbach W. F., 1952, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz,

Т. Н. Елисеева
Луцк, Украина

Культовая деревянная скульптура в собрании Музея вольнской иконы

Неотъемлемой частью украинского сакрального наследия является деревянная скульптура. Искусство деревянной скульптуры в коллекции Музея вольнской иконы представлено выносными крестами распятия, херувимами и фигурками ангелов, барельефными изображениями на царских вратах, отдельными скульптурными изображениями. Это преимущественно памятники XVIII в., которые были собраны во время экспедиций по культовым сооружениям Вольнской области в 1981-1986 гг. сотрудниками Вольнского краеведческого музея, а начиная с 1993 г. – сотрудниками созданного в августе того же года Музея вольнской иконы, отдела краеведческого музея. Памятники культовой скульптуры записаны в разные фондовые группы хранения: (РА) – «История религии и атеизма», (Д) – «Декоративно – прикладное искусство», (С) – «Скульптура».

Барельефные изображения чаще всего встречаются на царских вратах с Евангелистами и в композиции «Древо Иессево» (Иессей, цари и пророки), где фигуры Богородицы с Иисусом Христом на руках на завершении врат исполнены в технике круглой скульптуры. В XVII в. вверху царских врат появляются изображения пророков, а в XVIII в. – Святого Духа в виде голубя. В царских вратах второй половины XVIII в. (Д-471) из с. Менчичи Иванычовского района фигурки Евангелистов в чашечках цветов выполнены реалистически, с тонкой проработкой ликов, волос, драпировок одежды. Черты каждого индивидуальны. Пластичная и глубокая резьба богата декоративными элементами: акантовый стебель с гирляндами цветов, рокайли, орнамент из «пламени», стилизованные подсолнухи.

Богатством роскошной пластики и мастерством исполнения поражают врата «Древо Иессево» середины XVIII в (РА-1472) из с. Песочное Ковельского района. Они имеют традиционную композицию виноградного дерева, где преобладают широкие виноградные листья, и только вверху помещены кисти вино-

града. В нижней части врат – лежащий Иисус, который правой рукой подпирает голову. Фигуры двенадцати царей и пророков выделяются детальной обработкой одежды: плащи, скрепленные фибулами на груди, завязанные узлом на плече, просто наброшенные на плечи; воротники с пуговицами, пелерины с узорчатым и зубчатым краем, пуговицы на рукавах и т.д. Тема древа Иисева появляется в царских вратах Волыни в конце XVII в. и сохраняется на протяжении всего XVIII в. в разных вариантах, о чем свидетельствуют памятники в храмах и музейной коллекции (4 ед. хр.)

Большая часть скульптуры собрания представляет распятого Иисуса Христа: выносные кресты–распятая присутствовали в каждом храме. Почти всегда строго придерживается традиционная схема расположения распятого Христа с наклоненной вправо головой и определенными пропорциями тела. Несмотря на сложившуюся схему, все скульптуры отличаются образной трактовкой, положением тела и рук. Преимущественно тело провисло, а руки раскинуты вверх. Набедренник дополняет декоративность композиции и преподносится по-разному: короткий, длинный, перевязанный крупным декоративным узлом или спадающий небольшими складками. Терновый венец на голове Иисуса не всегда имеет острые колючки, иногда он исполняется в виде двух переплетенных валиков. Над головой Христа – традиционная табличка с буквами «ИИЦІ» или «INRI», иногда под его ногами череп Адама. В работах народных мастеров из ран Спасителя стекают крупные капли или полосы крови. К сожалению, на многих произведениях полностью или частично утрачена полихромная роспись. Там, где полихромия сохранилась, она усиливает эмоциональную выразительность образа, дополняет пластическое восприятие скульптуры, придает ей декоративность или наивную реалистичность. На некоторых Распятых терновые венцы и набедренники позолоченные и посеребренные. В зависимости от мастерства обрабатывается фигура Иисуса Христа. Автор скульптуры Христа (С-28) из с. Штунь Любомльского района моделирует туловище без особой детализации. Свои усилия он сосредотачивает на резьбе лица. Особенная манера изображения глаз, искривленный рот выражают нестерпимые муки Иисуса. С чисто народ-

ным проникновением выполненный образ Спасителя (РА-1410) из с. Мыхновка Камень Каширского района. Его плечи сливаются с линией рук и составляют единое монументальное целое. Небольшая голова почти лишена деталей, глаза закрыты. Лицо выражает не страдание, а умиротворение и покой.

Среди фигур Христа наиболее лиричен образ (С-44) из с. Романов Луцкого района. Прямой слегка вытянутый нос, близко посаженные глаза под высокими бровями придают лицу выражение легкой печали, духовной сосредоточенности и благородства. В изображении Христа (РА-1410) из с. Перванче Гороховского района мастер четко выделяет структуру лица. Тщательно обработанный терновый венец, складки набедренника. Высоко вырезанные двумя линиями ребра делают внешность Христа более выразительной. Автор распятия (РА-1815) из с. Дубечно Старовыжевского района воплотил в образе Христа народные черты. Легкая улыбка, притаившаяся в уголках губ, придает его лицу особенную теплоту.

Кресты распятия являются преимущественно работами народных мастеров и мастеров-ремесленников. Скульптуры ремесленников не так декоративны и наивны, как народные произведения, однако, часто они не лишены мастерства, непосредственности и своеобразия.

Мастера, которые ориентировались на профессиональные барочные образцы, стремились натуралистически передать страдания Иисуса Христа. Скульптура распятие Христа (РА-3663) из костела г. Владимира Вольнского отличается трагедийностью образа и динамическим напряжением мышц оголенного тела. Фигура распятого Христа массивна. Голова увенчана терновым венцом, повернута вправо и наклонена к плечу. Волосы волнами спадают на плечи, глаза полукрываются. Ступни ног перекрещены и, как и руки, прибиты массивными гвоздями с пирамидальными шляпками. По обе стороны Христа – орудия страстей: копие и трость с губкой. Тщательно проработаны суставы рук и ног, тело слегка выгнуто в талии, ноги согнуты в коленях. Высоко поднятая грудь подчеркивает напряжение последнего вдоха. Монументальности образу Христа придают крупные заломы драпировок набедренной повязки.

В коллекции музея хранится скульптура «Воскресение

Христа» XIX в. (РА-800). Такие скульптуры обычно устанавливались в храмах на тетраподиуме в праздник Воскресения Господня и находились там до праздника Вознесения. Христос стоит на постаменте. Он одет в красный плащ, который переброшен через грудь, спадает сзади и облегает бедра. Правая рука Иисуса поднята вверх, левой ногой он опирается на череп.

К лучшим скульптурным произведениям коллекции относится фигура «Непорочное зачатие» (С-47) из с. Окорск Локачинского района, выполненная в человеческий рост. Термин «Непорочное зачатие» относится не к зачатию Марией Христа, а к зачатию самой Марии ее матерью Анной. Так как Мария была избрана сосудом воплощения Христа, то она была незапятнанной, свободной от первородного греха. Тема «Непорочное зачатие» в период средневековья вызывала многочисленные догматические споры и поздно появилась в искусстве, поскольку трудно было найти визуальный образ для изображения этой абстрактной концепции. В XVI в. она воплотилась в образе Девы Марии – освободительнице рода человеческого от «греха Евы» – отсюда ее имя «вторая Ева». Скульптура «Непорочное зачатие» – яркое воплощение этой темы в XVIII в. Мария стоит на земном шаре, попирая ногами змея – символ грехопадения. Ее руки сложены на груди, в руках платок – символ покаяния. Она одета в хитон голубого цвета, который ложится широкими ломающимися складками. На плечи Богоматери наброшен красный плащ, который обвивает бедра. Голова повернута вправо и слегка опущена. Лицо круглое, прямой нос, большие миндалевидные глаза, дугообразные брови. Черные волосы собраны в прическу. Фигура Марии – воплощение смирения и покорности. Скульптура хорошо сохранена, утраты красочного слоя и трещины только на земном шаре.

Интересную группу деревянной скульптуры составляют ангелы и херувимы, которые служили декоративным элементом иконостасов и пристенных алтарей. В этих скульптурах в полной мере проявились фантазии мастеров-резчиков. У ангелов разные выражения лиц: суровые, задумчивые, торжественно спокойные. Чаще всего встречаются полнолицые ангелы с красивыми, почти женскими чертами, с длинными волнистыми

волосами, радостными улыбками. Ангелы (С-31) и (С-32) из с. Пульмо Шацкого района – круглолицые с простодушным выражением, большими круглыми глазами и довольно массивными носами. Складки одежд слегка обозначены и ложатся параллельными линиями.

Ангелы (РА-1434/1-2) из с. Порицк Иванычिवского района воплощают черты барочного искусства. Они пышнотелые, со складками на руках и ногах. Головы непомерно удлинены, круглые щеки свисают вниз. Глубоко посаженные глаза под высокими бровями придают лицам ангелов сосредоточенно-удивленное выражение. Пышность форм подчеркнута телесно-розовым цветом. Насыщенно розовым нарисованы губы и румянец на щеках. За спиной ангелов позолоченные крылья. Фигурки ангелов (РА-1797, РА-1798) из с. Любохини Старовыжевского района представлены в разных позах. В их лицах воплощены реальные человеческие черты: большие открытые лбы, глубокие глаза, как будто подпертые полными щеками, длинные и широкие носы, полные губы, тронутые улыбкой. Скульптура ангела (РА-3660) из с. Красное Ратновского района по своей пластике значительно проигрывает в сравнении с предыдущими памятниками. В ней отсутствует живая непосредственность, фигура ангела фронтальная и статичная. Впечатление неподвижности не нарушает даже попытка мастера наметить движение рук.

Херувимы преимущественно круглолицые и улыбающиеся. У них разнообразные прически, по-детски милые пухлые щеки, вздернутые носики, полуоткрытые маленькие губы. Небольшие крылья создают впечатление движения. Среди херувимов выделяется скульптура (С-38) из с. Губин Локачинского района, где народная пластика воплощена в яркой росписи лица. Черные глаза, черные короткие волосы, розовые щеки, ноздри, веки, позолоченные крылья делают образ херувима кукольным. Особенной трогательностью отмечен образ херувима (С-26) из с. Вербичное Турийского района, который левым крылом как будто вытирает слезу. Его миловидное лицо чрезвычайно выразительное.

Репертуар агиографического цикла деревянной скульптуры коллекции довольно ограничен. Среди изображений апостолов чаще всего встречаются Петр и Павел. Привлекает внимание

статуя апостола Павла XVIII в. (РА-3662) из с. Здомьшель Ратновского района Павел изображен в полный рост, босоногим, в трехчетвертном повороте вправо. Худощавое лицо с удлиненным носом и маленькими розовыми губами обрамлено волнистыми волосами и короткой бородой. Правая рука лежит на груди, кисть левой утрачена. Одет апостол в зеленый хитон и позолоченный плащ. Автор скульптуры, бесспорно талантливый резчик, исполнил ее без особой экспрессии, сдержанно и уравновешенно.

Прекрасным примером народной трактовки отдельных скульптурных изображений является скульптура св. Онуфрия XVIII в. (С-34) из с. Доросыни Локачинского района. Образ св. Онуфрия особенно распространился на Волини в иконописи и скульптуре со второй половины XVIII в. с утверждением унии. Пустынный-анахорет был покровителем монастырей. Св. Онуфрий изображен на коленях. Волосы и длинная борода окутывают его тело и спадают вниз. Фигура Святого наполнена энергией, жизненной силой и не вызывает ассоциаций с традиционным образом аскетического старца. Скульптура ярко воплощает одну из тенденций народной деревянной резьбы: образы никогда не бывают рациональными, холодными, они передают живые чувства. Динамичной выразительностью отмечена скульптура св. Онуфрия (С-20) из Петро-Павловского костела г. Луцк. Онуфрий стоит на коленях на камне. Голова повернута вправо и откинута назад. Рот полуоткрытый, острый нос, запавшие щеки. Длинные волосы и борода почти закрывают обнаженное тело и спадают ритмическими, живописными волнами. Фигура исполнена уверенности и большой силы воли. Лицо суровое и решительное.

Статичность и покой воплощают скульптурные изображения XVIII в. неизвестных Святой и Евангелиста (С-21, С-22) из с. Бужковичи Иванычिवского района и Святой (С-23) из с. Микуличи Владимир-Волынского района. Скульптура Святой (С-21) реставрирована, на лице Евангелиста только сделано реставрационное зондирование, которое открывает авторскую живопись. Фигуры выполнены в полный рост. Евангелист изображен в подвязанном хитоне и плаще, который переброшен через левое плечо и руку.левой рукой он держит раскрытую книгу,

правая утрачена по локоть. Лицо у него удлиненное, с острым носом и близко посаженными глазами. Волнистые волосы спадают на плечи, борода клиновидная, небольшие усы. Святая изображена в длинной подвязанной сорочке и плаще, который наброшен на голову и плечи. Руки согнуты в локтях и протянуты вперед. В левой руке Святая держит развернутый свиток с буквами. Ее одежды посеребренные, местами перекрыты белой краской. Лицо удлиненное с глубоко посаженными карими глазами, острым носом и розовыми губами.

Еще одна неизвестная Святая (С-23) также изображена в полный рост. У нее удлиненное лицо, прямой острый нос, запавшие черные глаза, лоб, расчерченный морщинами. Длинная одежда подвязана, на голову и плечи наброшен плащ. Утрачены правая рука и кисть левой руки. В отличие от предыдущих скульптур фигура Святой (С-61) из с. Крымно Старовыжевского района динамична и даже патетична. Святая изображена в полный рост, ее туловище развернуто вправо. Голова слегка наклонена к плечу и повернута влево, руки протянуты вперед.левой ногой она опирается на камень. Глаза запавшие, острый нос, маленький стиснутый рот. На Святой сорочка, далматик, на голове – покрывало, одна часть которого спереди переброшена через правое плечо, другая развивается за спиной. Складки одежды ломаные. Они подчеркивают эмоциональность образа.

Привлекает внимание скульптура волхва (С-62) из сцены «Рождество Христово». Он одет в рубашку, шаровары, халат, чалму. Лицо Волхва очень выразительно, с подчеркнутыми мышцами, длинным носом с горбинкой, сведенными у переносицы бровями, ямочкой на подбородке. Фигура выполнена в полный рост в легком повороте влево, правая рука отведена в сторону, левая протянута вперед. Волхв словно замер в театральной позе.

В 1982 г. у жителя г. Луцк была закуплена скульптура католического священника (С-39), на которой утрачен полностью левкас и красочный слой. Фигура выполнена в полный рост на постаменте. Голова повернута вправо и наклонена назад. Лицо круглое с двойным подбородком и маленькими пухлыми губами. Волосы волнистые, короткие. Одет священник в альбу и столу. На груди крест.

Коллекция культовой деревянной скульптуры Музея волинской иконы невелика. В связи с историческими обстоятельствами на территории Волыни скульптурные произведения сохранились в незначительном количестве, но и сохранные образцы свидетельствуют о художественной самобытности и неповторимости украинской деревянной пластики, богатстве души и таланте их творцов.

Бібліографічний список

Єлісеєва Т., Каталог царських врат кін. XVI – поч. XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею// Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції. 12–18 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996 – С. 48–56

Єлісеєва Т., Збірка предметів української декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею// Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998 – С. 133–137.

Єлісеєва Т., Каталог декоративної різьби та скульптури XVII–XVIII століть зі збірки Волинського краєзнавчого музею// Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису. м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року. – Луцьк, 2000 – С. 92–101

Єлісеєва Т., Матеріали до каталогу декоративної різьби та скульптури XVII–XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею// Сакральне мистецтво Волині на межі тисячоліть. Матеріали IX міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – Луцьк, 2002 – С. 151–157.

Дерев’яна скульптура Галичини XVII–XIX ст. – Львів, 2010.

Собрание культовой христианской скульптуры XVI–XX веков Псковского музея-заповедника

В собрании Псковского музея к памятникам культовой скульптуры XVI – нач. XX столетия может быть отнесено около 100 единиц хранения. Однако лишь чуть больше половины (62 музейных предмета) – это целостные композиции. Остальные – детали резьбы, назначение которых угадывается, но с определенной степенью условности: детали крыльев скульптур ангелов, одеяний, створок царских врат и т. д.

Таким образом, в нашем собрании можно выделить три основные группы:

– в первой – самостоятельные скульптурные изображения, к которым относятся, прежде всего, изображения святых – Николая Можайского, Параскевы Пятницы, Варвары, Нила Столбенского, а так же резные композиции: «Распятия Христа», «Христос во гробе», «Христос в темнице» и т. д.;

– ко второй группе памятников могут быть отнесены царские врата, их детали и детали иконостасов – колонки, капители, резные фигуры ангелов, херувимов;

– и к третьей группе – единичные скульптурные изображения, явно происходящие из композиций, таких, как «Распятие, с предстоящими Богоматерью и Иоанном», но не сохранившихся полностью.

В первой группе памятников самыми древними являются два изображения святого Николая Можайского и святой Параскевы, которые датируются XVI в. и которые объединены не только временем создания, но и историей их появления в Пскове в 1540 г., о чем упоминается в Псковской летописи, как о значительном событии, вызвавшем яростные идеологические споры: «...по Успеневу дню привезоша старцы, переходцы с иных земель, образ святого Николая да святую Пятницу на рези в Храмах» – свидетельствует Псковская летопись [ПСРЛ. 1848, С. 303–304]. Скульптуры, были приняты псковичами за языческих идолов, что предполагало им «болванные

поклонения», что вызвало «в людях великое смятение»,¹ поэтому «резные иконы» отправили в Новгород к архиепископу Псковскому и Новгородскому Макарию. В Новгороде «...владыка Макарий сам знаменовался тем святым иконам, и молебн им соборно пел, честь им воздал, проводил их до судна, и велел псковитянам святые иконы стречати соборно всем...» [*ПСРЛ*, 1848, С. 304]. Летописный текст, который посвящен резным иконам, повторен на тыльной стороне одной из скульптур «святой Николай Можайский» (ПКМ 2794), две другие упоминающиеся иконы – еще одна скульптура «святого Николая Можайского» (ПКМ 1760) (Илл. № 2) и Параскевы Пятницы (ПКМ 1739) также хранятся в Псковском музее. Однако в Пскове в XVI–XVII вв. так и не получили распространения резные деревянные изображения святых, или же они были уничтожены во исполнение Приказа Святейшего Правительствующего Синода в XVIII в. [*Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи*. 1872, С. 293–295]. По тем и или иным историческим причинам, в музейной коллекции известны только три выше упомянутых памятника XVI в., которые находились в начале века в Троицком соборе города, затем поступили в музей Церковно-археологического комитета [*Грацилевский В. Д.*, 1914, С. 18], затем в современную музейную коллекцию.

По ряду стилистических признаков, может быть отнесена к памятникам XVI–XVI в. [*Васильева О. А.*, 1982, С. 258–262] и скульптура святой, вероятно, Варвары (ПКМ 1735), но она не отреставрирована и имеет плохую сохранность. Существенно, что из действующих на территории Псковской области церквей известно только в Печерском монастыре еще одно резное изображение святого Николая Можайского. Все перечисленное позволяет сделать вывод, что, запреты Стоглавого собора в XVI в. на объемные резные деревянные изображения святых в храмах, а двумя веками спустя святейшего Синода (в 1722 и в 1767 гг.) подтвердившего это решение: «Иконы резные или истесанные и изваянные запретить» – в Пскове выполнялись почти неу-

¹ До 1689 г. в Пскове не было особой епархии, архиепископ Макарий возглавлял Новгородскую и Псковскую церкви с 1526 по 1542 гг.

коснительно. Тем интереснее, скульптура «Христос в темнице» (ПКМ 1736) XVII в. (?), представляющая тем не менее изображение Христа «как плотское, смутительное».

Иконография «Христос в темнице» появилась на Руси в нач. XVII в. под влиянием решений Большого Московского собора 1666–1667 гг., разрешивших страстную тематику. Поэтому в Синодальный период, широкое распространение в деревянной объемной сакральной скульптуре получил образ Скорбящего Спасителя в разных вариантах – «Христос в темнице», «Христос в терновом венце», «Христос в узах», «Полуночный Спас», «Распятие с предстоящими», а также «Усекновенная глава Иоанна Предтечи», которая почиталась как «Крест Христов», «Распятие Спасителя». Особенное и повсеместное распространение данные изображения получили в культовой деревянной скульптуре в так называемых Строгановских землях. В композициях «Христос в темнице» Спаситель изображен сидящим на престоле и защищающимся от побоев: его правая рука прижата к щеке. На голове – терновый венец. Христос может быть облачен в подир, одежду ветхозаветных царей, которую ему надели в насмешку, или в набедренную повязку. Псковский образ относится к последнему типу, что в большей степени указывает на приближающееся событие Распятия. О страданиях Христа здесь напоминает правая рука, прикрывающая щеку и терновый венец, из-под которого проступают капли крови. Однако сам облик с хорошо проработанными анатомическими деталями тела, лица полон осознанного смирения и самоуглубленности, что делает композицию особенно выразительной, в определенном смысле своеобразной, несмотря на очевидное влияние на особенности его художественного решения католического западноевропейского искусства. В музейных учетных документах эта скульптура даже определена как работа западного мастера. Вместе с тем существенно, что именно в этой композиции заметно отличие характеров сакральных образов православной пластики от западноевропейской. В этой работе русского мастера нет безудержной экспрессии, активной декоративности, мистицизма позднеготических, маньеристских и барочных католических скульптур. Главное отличие данного пра-

вославнового образа – его созерцательный характер, одухотворенность, внутренняя сдержанность и цельность.

Еще более сложное сочетание византийских традиций почитания Христа, его страданий и его образа – плащаницы включает в себе композиция XIX в. «Христос во гробе» (ПКМ 1754) (илл. 4). Это резное деревянное изображение фигуры Христа, лежащего в гробу, в терновом венце, со сложенными на груди руками, в набедренной повязке, глаза его закрыты, голова слегка наклонена влево. При этом здесь мы встречаемся не с традиционным скульптурным изображением Спасителя на крышке гроба, но внутри него. К тому же форма гроба, его внушительные размеры (164x80 см) делают этот памятник в прямом смысле уникальным, хотя «Христос во гробе», вариант иконографии Иисуса Христа, известный по Византийским мозаичным и иконописным памятникам начиная с XII столетия. К нашему варианту, более всего близок иконописный образец XV в. [*Сокровища Кипра: Древнее искусство. Искусство средних веков. 1976*], где Иисус изображен вертикально, не на фоне креста, его никто не поддерживает, кроме того, он не завернут в саван. Данная византийская иконография повлияла на сложение такого типа изображения Иисуса в западноевропейском искусстве, как «Муж скорбей»², а в православном – «Не рыдай Мене, Мати».

Очевидные иконографические аналогии псковский памятник имеет и с живописными композициями «Мертвый Христос в гробу» (например, Ганс Гольбейн, 1521 г.), представляющих тело Христа после сцены Положения во гроб и Оплакивания, и до сцены Воскресения, без каких-либо дополнительных фигур. Картина Ганса Гольбейна «Мертвый Христос в гробе» считается элементом несохранившегося алтарного образа, предположительно нижней части одной из створок. Вместе с тем такие изображения во времена Гольбейна в Южной Германии служили крышкой макета Гроба Господня, в который клали скульптуру Христа в «Страстную пятницу», что связано с традицией «пасхальных гробниц» – декораций для театрализованного като-

² Христос во гробе, Уныние или Смирение Нашего Господа, Высшее Умаление, Царь Славы (греч. ἄκρα ταπεινότης, Акра Тапейносис, Акра Тапейносис, крайнее уничижение, унижение, умаление, смирение) – вариант иконографии Иисуса Христа, изображающий его мертвым в гробу.

лического церковного представления в Страстную неделю. Об устойчивости данной иконографии свидетельствуют живописные полотна более позднего времени, эпохи барокко и последующего XIX в. Таким образом, краткое исследование архетипа иконы «Христос во гробе» (Акра Tapeinosis) приводит нас к заключению, что ее иконография, как и распространенная на Руси композиция «Не рыдай мене, Мати», в своем историческом контексте связаны с почитанием Плащаницы. Подобный тип изображения вытянутого горизонтально тела Иисуса проникает в западноевропейское искусство из Византии, где Христос подобным образом изображался на плащаницах в сцене Оплакивания, окруженный женщинами, либо же в одиночестве. Иконография проникла как в живопись (хотя и не очень распространилась), так и в религиозную скульптуру. Тело Христа изображается лежащим и вытянутым во весь рост (в отличие от иконописи, где он изображался вертикально и по пояс). На нем видны раны от гвоздей, копьа и кровь, иногда рядом изображаются Орудия Страстей. Таким образом деревянную композицию Псковского музея «Христос во гробе» можно определить, как резную плащаницу, появление которой в XIX в., по всей вероятности, отражает западные влияния. Памятник в церковно-археологический музей поступил из погоста Хворостина Торопецкого уезда. Однако отсутствие прямых аналогий в культовой православной скульптуре композиции «Христос во гробе» позволяет предположить его западноевропейское происхождение, как и ряда других из нашего собрания: «Обрезание» (ПКМ 1735), «Христос и двенадцать апостолов» (ПКМ 1755; 250x50 см).

Отдельный интерес представляет фриз – горельеф, который по музейным учетным документам датируется XVI столетием – «Христос и двенадцать апостолов». Это 13-ти фигурная композиция с центральным в ней положением Христа, правой рукой благословляющего, в левой – держащего державу, справа и слева от него шесть апостолов в нишах – киотах. Одежды апостолов, как и Христа, живописные, написанные темперой по левкасу. Образы апостолов выполнены в соответствии с иконографической традицией, что позволяет их персонифицировать. При этом изображение апостола Иоанна имеет облик католического священника, на что указывают его одежды и при-

ческа с выбритыми волосами на макушке головы – тонзурой. Иконографические истоки этой деревянной скульптуры – в изображении Христа и апостолов в традиционных каменных композициях фасадов средневековых готических храмов³, или расположенных внутри, как, например, в Кельнском соборе – на ограде хора, или часто встречающихся в интерьерах католических костелов более позднего времени. Источник поступления этого памятника в ризницу Троицкого собора, откуда он попал в музей церковно-археологического комитета, неизвестен. Можно лишь предположить, что часть западноевропейской коллекции («Богородица с младенцем и Иоанном Крестителем» (ПКМ 1241), два резных изображения Иоанна Богослова (ПКМ 1731, 1732), «Богородица» (ПКМ 1733) ранее находилась в костеле, который был построен в Пскове⁴ рядом с пятой крепостной стеной города и недалеко от здания Поганкиных палат, где теперь расположены основные экспозиции музея. Однако явно католического направления композиция «Обрезание Христа» в тот же музей церковно-археологического комитета в 1905 г., по свидетельству газеты «Псковские ведомости», поступила из православной церкви св. ап. Матфея погоста Неготь⁵ Псковского уезда. Подобные факты свидетельствуют о нахождении культовой католической скульптуры в псковских православных храмах XVII – нач. XX вв., которая до настоящего времени встречается на территории Псковской области.

Самыми многочисленными (более 40 ед. хр.) в нашем собрании являются резные изображения Нила Столбенского, что не случайно – начало духовной жизни святого связано с псковской землей. Преподобный Нил Столбенский родился во второй половине XV в. в одном из селений Деревской Пятины Жабенского погоста в Новгородской земле⁶. Он был воспитан в любви к молитве и чтению душеполезных книг. После кончи-

³ Например, рельефы, изображающие Христа, Богородицу и апостолов в Гильдесгейме и Гальберштадте (кон. XII в.) или на западном портале Яановской церкви второй половины XIV в Тарту (Эстония).

⁴ На территории Псковской области известно несколько католических храмов, один из сохранившихся – костел в г. Себеж.

⁵ Ныне Писковичи, 17 км от Пскова.

⁶ В некоторых текстах Жития преподобного его родиной называется самое селение Жабна – центр погоста или волости.

ны родителей около 1505 г. преподобный принял монашеский постриг с именем в честь преподобного Нила Синайского (память 12 ноября) в обители преподобного Саввы Крыпецкого († 1495; память 28 августа) – в одном из главных центров монашеской жизни Псковской земли. Преподобный Нил в 1515 году испросил благословение настоятеля и покинул Крыпецкий монастырь для пустынножительства. Придя в Ржевскую землю, избрал пустынное лесистое место близ реки Серемхи (или Черемхи), а в 1528 г. переселился на остров Столобный, расположенный на озере Селигер. 27 лет прожил преподобный Нил на Столобном. Особым подвигом святого Нила было то, что он не ложился для сна и спал сидя, опираясь на два больших деревянных крюка, вбитых в стену кельи. Традиционно преподобного изображают в этой позе, что характерно и для памятников из псковского музейного собрания, большинство из которых происходит из Торопецкого уезда Псковской губернии, то есть земель близких к месту многолетней подвижнической жизни святого. Однако в большинстве действующих церквей Псковской епархии, как на западных ее территориях (Печерский район), южных (Великолукский район) и центральных есть скульптурные изображения преподобного. Преимущественно это традиционные композиции, отмеченные ранее.

Обращаясь к группе памятников, к которым относятся царские врата и детали иконостасов, прежде всего, следует отметить древнейшие – XV в. (?) – которые происходят из церкви святого преподобного Саввы Освященного Савиной пустыни. Врата (сохранилась их левая створка), столбик и навершие – отреставрированы в Центре им. И. Е. Грабаря в 70-е гг. XX в., атрибутированы там же и определены как памятник, выполненный псковскими резчиками. В процессе реставрации резьба врат, выполненная, что называется, на проем, восстановлена. Авторская живопись медальонов, сохранившаяся фрагментарно (архангел Гавриил, 2 евангелиста) частично раскрыта. В целом композиция врат, включавшая живописные медальоны с изображением Богоматери, архангела Гавриила (Благовещения) и четырех евангелистов традиционна⁷ и повторяется на протяже-

⁷ На сохранившейся левой створке – фигуры архангела Гавриила, евангелистов Иоанна (?) и Матфея.

нии последующих столетий. Данные решения отвечают догматическому значению иконостаса, как преграды нефа (тела) от алтаря (Небес) и одновременно небесных врат. Возможность пройти через эти врата, попав на небо, у живущих на земле появилась только после искупительной жертвы Спасителя. Поэтому на царских вратах традиционно помещалась композиция, предсказавшая Рождество Христова – «Благовещение» и фигуры евангелистов, описавших земную жизнь Иисуса. Подобная структура врат в той или иной степени повторяется и в других псковских памятниках XVII–XIX вв. (ПКМ 1761, 1762, 1763, 1764, 1765), вне зависимости от степени профессионализма их исполнения.

Однако орнамент резьбы деталей царских врат XV в. уникален. Его основным мотивом являются не стилизованные растительные и цветочные элементы, но линейная структура, или ленточное плетение и ленточная вязь, напоминающая раннехристианские предметы декоративно-прикладного искусства X в., обнаруженные во время археологических раскопок в Пскове [Тодорова С. М., 1997]. Их орнаментальные составляющие – это квадрат, ромб и круг (□ ◇ ○), активно повторяющиеся в украшении вертикальных конструкций створки врат XV в. и столбика. Подобная система декора, в свою очередь, связывает раннехристианские памятники со скандинавскими традициями, и прежде всего с руническими стилями, что впервые было отмечено в каталожных описаниях выставки музея 1996 г. [*Sainte Russie. 1996*].

Царские врата середины второй половины XVIII в. из церкви с. Новое Бежаницкого района Псковской области⁸ (ПКМ 5131) создавались в период, когда в русском искусстве появился стиль, определенный как русское барокко. Его выделяет виртуозная ажурная резьба, с преобладанием натуралистических растительных мотивов, таких как виноградная лоза. Витые колонны с капителями, увитые лозой и несущие антаблемент, заменили старые русские столбики и тябла, а объем-

⁸ Расположенный в юго-восточной части Псковщины Бежаницкий район с трех сторон граничит с районами своей области: на севере – с Дедовичским, на западе – с Новоржевским и Опочецким, на юге – с Пустошкинским, Новоскольническим и Локнянским, а с четвертой, восточной стороны – с Холмским и Поддорским районами Новгородской области.

ные изображения серафимов, херувимов и ангелов плоскостные наверхшия.

Характерные художественные решения Синодального периода в псковских вратах сочетаются с особенностью. Здесь традиционная композиция «Благовещения» заменена «Тайной вечерей»⁹, обычно расположенной в живописном исполнении над антаблементом портика.

По евангельскому изложению, на Тайной вечере в роли жертвенного агнца выступает сам Христос, совершающий символическое жертвоприношение – преломив хлеб и подав своим ученикам чашу с вином со словами «Сие есть Тело Мое... сие есть Кровь Моя Нового Завета, ...за многих изливаемая во оставление грехов» [*Мф. XXVI, 26–28; Мк. XIV, 22–24; Лк. XXII, 19–20*]. Это евангельское событие считается учреждением таинства Евхаристии, представляющее собой центральный момент христианской литургии, происходящий при освящении даров на престоле храма за царскими вратами. Соответственно псковский мастер, помещая изображение «Тайной вечери» на створках врат, иллюстрирует евангельский текст, интерпретируемый в более ранней иконографии сюжетом «Благовещение». Иллюстративный характер изображения «Тайной вечери» дополняют такие детали, как разломанный на две части хлеб в руках Христа, кошелек с тридцатью серебряниками, который держит Иуда.

К XVIII в. относятся многочисленные скульптурные изображения ангелов, некоторые из которых стилистически близки царским вратам из церкви с. Новое Бежаницкого района (ПКМ 1740, 175, 1746, 1751), другие более позднего времени – XIX в., поэтому имеют очертания, в определенном смысле классицистические (ПКМ 1744, 1780).

Завершая обзор фонда культовой скульптуры Псковского музея, необходимо сказать о его истории. Первые упоминания о собрании христианских скульптурных изображений связаны с ризницей Троицкого собора, где они хранились после изъятия из храмов в результате запретительных указов Синода и до передачи в 1905 г. в музей Церковно-археологического комитета. Это – скульптуры св. Николая

⁹ Известная аналогия – царские врата XVIII в. из Владимиро-Суздальского музея-заповедника.

Можайского, Христа в темнице, Христа и двенадцати апостолов. Они включены в каталог дореволюционного музея и репродуцированы. После революции 1917 г. фонды Музея церковно-археологического Комитета и Археологического общества объединяют в Псковский краеведческий музей. Благодаря усилиям музейных сотрудников иконы и скульптуры из закрывавшихся в то время церквей были зачислены в музейный фонд и тем самым спасены. К началу 1940-х гг. Псковский музей обладал внушительной по составу коллекцией православных памятников. Значительная ее часть была утрачена во время Второй мировой войны, поскольку сотрудникам музея удалось эвакуировать лишь незначительное количество экспонатов (в их числе скульптуры Николая Можайского, Параскевы). Основные фонды музея после сортировки специальными офицерами немецкой армии оказались в Германии. Некоторые из них были возвращены в 1948 и 1955 гг. В 1946 г. из Троицкого собора Пскова в музей поступила коллекция скульптуры – фигуры ангелов, несколько царских врат, «Христос во гробе». В 50–60-е гг. XX в. благодаря музейным экспедициям собрание пополнилось несколькими композициями и в том числе вратами XVIII в. из церкви с. Новое Бежаницкого района. В 70-е гг. XX в. музей получил в дар и приобрел коллекцию скульптурных изображений Нила Столбенского кон. XIX – нач. XX в.

Этапы изучения в значительной степени повторяют историю собрания музея – это систематизация в рамках дореволюционных каталогов [*Окулич-Казарин Н. Ф., 1913, Грацилевский В. Д., 1914, Покровский Н. В., 1914*], затем наступает продолжительный перерыв и лишь в 70-е гг. XX в. появляются публикации о нескольких памятниках, прошедших реставрацию в Центре им. И. Э. Грабаря. При этом, как и в дореволюционные годы в центре внимания исследователей преимущественно резные иконы XVI в.: св. Николая Можайского и Параскевы Пятницы, упоминающиеся в летописи под 1540 г. [*Соболев Н. Н., 1934*]. Следовательно, дальнейшая систематизация фонда культовой скульптуры Псковского музея, его изучение, уточнение атрибуции отдельных памятников – дело будущих исследований.

Библиографический список

Васильева О. А., 1982, Деревянная скульптура из собрания Псковского музея//Памятники культуры. Новые открытия. М. С. 258–262.

Грацилевский В. Д., 1914, Описание музея Псковского церковно-археологического комитета. Псков.

Окулич-Казарин Н. Ф., 1913, Спутник по древнему Пскову. Псков.

Покровский Н. В., 1914, Заметки о памятниках псковской старины. Светильник, № 14–15.

Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. 1872. СПб., Т. 2. № 625, С. 293–295.

ПСРЛ. 1848. Т.IV. СПб. (Псковская первая летопись).

Реставрация и консервация произведений искусства. 1964. Каталог выставки. М.

Соболев Н. Н., 1934, Русская народная резьба по дереву. М.

Сокровища Кипра: Древнее искусство. Искусство средних веков. 1976. М.

Тодорова С. М., 1997, Генезис орнаментальной традиции рунических камней. Классификация орнаментики (на материале Швеции XI в.) // Первые Скандинавские чтения: Этнографические и культурно-исторические аспекты. СПб.

Sainte Russie. 1996, Каталог выставки. Montbeliard.

М. А. Бурганова
Москва

Церковная скульптура XVI–XIX вв. в собрании Великоустюгского музея

Раздел скульптуры Великоустюгского музея-заповедника объединяет монументально-декоративную, архитектурную, станковую и мелкую пластику. Он складывался на протяжении более чем полувека и представляет, в основном, произведения церковного искусства. Организация музея проходила довольно типично для российских городов. Импульсом для его создания стал интерес просвещенной общественности к историческому прошлому и культурному наследию, возникший в конце XIX – начале XX века. В крупных городах и культурных центрах создавались музеи старины, которые назывались древлехранилищами¹. В основном их собрания были связаны с религиозным искусством и историческими архивами.

Открытие самого музея приходится на трудные и трагические послереволюционные годы. На основе древлехранилища был создан фонд, объединивший выдающиеся произведения искусства Русского Севера. Введением в музейную структуру были практически спасены и сохранены в первоначальном виде интерьеры и уникальные иконостасы церкви Вознесения, Успенского, Прокопьевского и Спасо-Преображенского соборов, Троице-Гледенского и Михайло-Архангельского монастырей. В настоящий момент именно раздел «Иконостасы», иллюстрирующий развитие храмовой

¹ Устюгское древлехранилище было организовано в 1909 году и открыто 3 октября 1910 года в Михайло-Архангельском монастыре. Уже в первые годы его существования в нем был сформирован небольшой по численности, но весьма впечатляющий раздел церковной скульптуры. «Самое интересное в древнехранилище, служащее его украшением – это деревянные раскрашенные статуи Христа Спасителя, Господа Саваофа, евангелистов Иоанна Богослова, Марка и Луки; Божьей Матери, держащей на коленях и обнимающей Сына, снятого уже с креста, глава Иоанна Предтечи на блюде», – известный исследователь Б. И. Дунаев в издании Московского Археологического Общества поместил фотографии этих скульптур, подчеркивая их уникальность и значимость.

скульптуры с конца XVII до конца XVIII веков, является наиболее яркой и впечатляющей частью музейного собрания. Среди наиболее ранних памятников этого раздела – сохранившаяся часть Царских врат с изображением композиции «Рождество Пресвятой Богородицы» в навершии и «Древо Иисеево» на створах, иконостасы Спасо-Преображенского собора и церкви Вознесения, датируемые концом XVII – началом XVIII вв.

Огромное значение в этот период приобрела декоративная резьба, покрывающая все архитектурные детали иконостасов. Ярким примером может стать иконостас каменного пятиглавого Спасо-Преображенского собора, который был воздвигнут в 1696 году. И всего через год были завершены работы по созданию резного золоченого иконостаса, поражающего пышностью декоративной резьбы и высоким мастерством ее исполнения.

Уже здесь появляются те элементы, которые позже будут развиты и обретут яркое художественное звучание в иконостасах XVIII века. Это куполообразное, драпированное резным пологом навершие Царских врат и активный вынос глубоко профилированных карнизов и колон, составленных из нанизанных поочередно или собранных гроздьями плодов, цветов и флористических декоративных элементов, картушей. Фигуративная пластика в этом изобилии флористического декора немногочисленна: по краям килевидного навершия Царских врат усажены милovidные круглолицые ангелы с процветшими ветвями в руках. Жесты их скованны и подчеркнута геометричны: руки, держащие процветшие ветви, неловко согнуты в локтях под прямым углом. Самым странным образом моделированы ноги, вывернутые так особенно, что можно видеть ступни в том ракурсе, который возможен только сзади.

Такое сочетание высокого артистизма исполнения декора и несколько наивное и лапидарное решение фигур характерно для памятников иконостасной резьбы рубежа XVII–XVIII веков и проявлено еще в одном устюгском иконостасе церкви Вознесения. Интерьер середины XVII века был утрачен во время пожара. Новый позолоченный иконостас был создан в первой четверти XVIII века. В его композицию были включе-

ны сохранившиеся от иконостаса XVII века фигуры ангелов и Распятие, разительно отличающихся крупными формами и мощной пластикой от изысканных и динамичных иконописных образов нового иконостаса.

Структура формообразования этих скульптур характерна для XVII века и подчинена геометрической логике соединения простых объемов. В раскинутых, лишенных изгибов руках Христа нет ощущения провисания под тяжестью тела. Ноги расположены прямо и лишь слегка выдаются коленями вперед. Только склоненная к плечу голова нарушает симметричное строение всей фигуры.

Так же сдержанно по пластике трактованы фигуры преклонивших колени ангелов в голубых хитонах, расположившихся в черных клубящихся облаках. Складки их облачений не развиваются в ответ движениям и не облегают естественно формы тела. Жесты несколько скованны, черты округлых ликом отличает некоторая схематичность. Но пара ангелов в красных хитонах, стоящих на самом верхнем ярусе, отличается большей легкостью в движениях и гармонией пропорций. Кажется, что они невесомо шагают по воздушным потокам. Благодаря этой особенности, за этими ангелами закрепилось название «шестующие».

Складки облачений исполнены особым авторским приемом – серповидными врезками. Этот индивидуальный творческий метод и острохарактерный технический прием позволили выявить еще несколько произведений, явно принадлежащих этому мастеру. Можно с уверенностью сказать, что, кроме Распятия и четырех ангелов, в утраченный ныне скульптурный ансамбль иконостаса XVII века входили: Царские врата с композицией «Древо Иесеево».

Но, конечно, наиболее выразительным явлением устюгской пластики является иконостас XVIII века Троицкого собора Троице-Гledenского монастыря. Его художественно-пластическим прообразом стал иконостас Зачатьевского собора ростовского Спасо-Яковлевского монастыря (1760 г.) Его барочные формы и виртуозная резьба сложнейших гирлянд, сплетенных из экзотических растений и обвивавших столбы, ярусы и иконные клейма, стали образцом для многих заказчиков и мастеров.

Устюжские мастера² значительно превзошли ростовский образец, создав великолепные фигуры Евангелистов, ангелов, многофигурную композицию Распятие с предстоящими. Всего в иконостасе размещено около 50 скульптурных изображений.

Главным художественным акцентом всего ансамбля являются расположенные в центре, на створах Царских врат, большие натуралистично расписанные фигуры евангелистов. Иконографическим источником их образов послужили гравированные иллюстрации известной Библии Пискатора. Иллюзорность и театральность пространственной декорации – характерный прием пластических искусств, особенно проявившийся в третьей четверти XVIII века. Витые колонны, поддерживающие карнизы, создают иллюзию ускоряющегося произрастания. Огромные карнизы, перенасыщенные декором и скульптурой, столь грандиозны, что, кажется, не могут удерживаться на столь тонких и слабых опорах. Все пронизано беспокойным движением, трепетанием, подчеркнутой невесомостью.

Над Царскими вратами и на карнизах расположились группы ангелов в легких развивающихся одеждах. Их невесомые туники едва удерживаются на плечах, обнажая тела. В фигурах нет монументальности, присущей архитектурно-декоративной пластике. Их связь с архитектурой условна. В навершии иконостаса установлена монументальная пятифигурная композиция «Распятие с предстоящими». Особенно выразительна левая от креста группа Святых жен, поэтичные образы которых исполнены в традициях европейской пластики.

Весь иконостас является вершиной достижений в области синтеза искусств. Иконописные образы органично соединяются с объемными пластическими изображениями благодаря тождественности росписи и общности линейной графики силуэтов. Вся поверхность иконостаса покрыта сложным, глубоко про-

² Над созданием скульптурного и декоративного убранства Троице-Гледенского иконостаса работали резчики Богдановы из Тотьмы, М. Шурухин, С. Соколов, М. Бубнов и Н. Евстратьев из Устюга, бригада позолотчиков, возглавляемая москвичом П. Лабзиным и волжский позолотчик К. Скорняков. Возможно, в создании прорисей фигур участвовали устюжские иконописцы А. Колмогоров, Е. Шергин и В. Алеев. Расписывали фигуры евангелистов и ангелов устюжане Семен Попов и Прокопий Андреев.

резанным флористическим декором, в котором мощь барокко переходит в изящную чувственность рококо.

Совершенно иной пластический прием и стилистическую направленность являют скульптуры 3-х ярусного позолоченного иконостаса Успенского собора, исполненные в 1780-е гг.³ Это две фигуры ангелов и скульптурное Распятие с 4-мя фигурами предстоящих и Саваофом сверху. Трудно найти более реалистическую трактовку сакральной пластики в русской скульптуре. Несомненно, всякие комментарии относительно исполнения этих произведений «народными умельцами» не выдерживают никакой критики. Очевидно, что скульпторы, получили высшее на тот момент художественное образование и создали произведения не регионального масштаба, но высокого европейского класса.

Период XVIII – начала XIX веков характеризуется как время расцвета не только светской, но и церковной скульптуры. Статуи становятся главным акцентом храмового пространства. В интерьерах домовых церквей и молелен появляются небольшие скульптурные композиции, среди которых преобладают сцены Распятия Иисуса в окружении Предстоящих. Несомненно, художественный опыт Европы оказал на это развитие большое влияние. И здесь необходимо отметить, что в силу уникальной геополитической ситуации, с открытием водного пути, обходящего Скандинавский полуостров, и далее из Белого моря, проходящего по рекам Северной Двине и Сухоне, Устюг получил, благодаря своему местонахождению, ключевое значение в российско-европейском диалоге.

Кроме иконостасных ансамблей в собрание Великоустюгского музея входит большое количество произведений статуарной пластики – фигуры Предстоящих, избранных святых, ангелов. Уникальным примером для российской храмовой скульптуры является исполненная более чем в натуральную величину композиция «Не рыдай Мне, Мати», представляющая вариант пространственной в Западной Европе композиции «Пьета».

У Марии нежное, удивительно молодое лицо, яркий румянец которого резко контрастирует с посеревшим и отразившим пе-

³ Резчики В. И. Зеркальников (Ярославль), Самсонов (Москва), Соколов, Бубнов (Великий Устюг).

чать страдания и смерти обликом Христа. Колени Богоматери, утратившие связь с анатомической пластикой, смотрятся как храмовый Престол, покрытый Ее же облачением, как жертвенной и царственной на престольной индитией. Лежащая фигура Христа, исполненная более чем в натуральную величину, поражает выразительной монументальностью форм и практически осязаемой телесностью.

Очевидно, что прообразом устюгской Пьеты может являться иконографический извод, распространенный в юго-восточной Германии и сопредельных с ней территориях Франции, Чехии, Австрии, а так же в Испании и Португалии. Сложившаяся в устойчивую структуру композиционная схема, представляющая Богоматерь, склонившуюся над горизонтально лежащим у нее на коленях телом Христа, дала повод к появлению своеобразного термина «горизонтальное оплакивание». По общему определению, «горизонтальные оплакивания» отличает, кроме общей композиционной структуры, особый просветленный настрой и мягкое, лирическое выражение лица юной Богоматери, что тонко ощутил и воспроизвел устюжский резчик.

Еще один выразительный памятник из устюгского собрания – «Усекновенная глава Иоанна Предтечи». Основа иконографии этого изображения так же пришла из Западной Европы, где почитание головы Иоанна Крестителя было необыкновенно популярно, начиная с раннего средневековья – времени обретения мощей святого и блюда, на котором была подана его голова. Для европейской традиции этого иконографического извода характерно изображение лика Иоанна с открытыми, прямо смотрящими глазами и разинутым рот, как если бы голова была запечатлена в момент речи. Часто над левой бровью изображалась рубленая рана, нанесенная Иродиадой уже по отсеченной голове Крестителя. Эта деталь практически никогда не встречается в православной интерпретации сюжета, как правило, представляющей успокоенное выражение лица Иоанна Крестителя с сомкнутыми веками и слегка приоткрытым ртом. Голова обычно исполнялась в натуральную величину в отличие от западноевропейской традиции, где встречаются композиции с отсеченной головой Иоанна Предтечи, значительно превосходящей натуральные размеры.

Кроме монументальных во всех смыслах разделов иконостасной и статуарной пластики в устюгском собрании выделяется еще один – это свод мелкой пластики: исполненные в рельефе бронзовые, деревянные, каменные кресты, панагии, иконы, оправленные в серебряные и позолоченные оправы, украшенные самоцветами, и складни. Среди наиболее древних предметов – датируемая XV-м веком двухсторонняя каменная икона с изображением Богоматери Одигитрии, кресты XVI века, наперсный двухсторонний крест темного дерева с изображением праздников в 12 клеймах, две небольшие, вырезанные из темного дерева, иконки XVI века «Богоматерь Знамение» и «Троица» с избранными святыми⁴. Многие памятники происходят из ма-

⁴ Несомненно, они являлись створками складня, так как совершенно одинаковы по размерам и композиционной структуре. Однако, в настоящий момент оправа складня утрачена. О ее виде можно только догадываться, принимая во внимание сохранившиеся аналоги. Типичными для этого периода были сканные серебряные (позолоченные) обрамления из крупных и мелких завитков с большими литыми оглавиями с изображением Спаса Нерукотворного. Обе иконки поражают виртуозной резьбой, прекрасным рисунком, изысканными очертаниями фигур.

На иконе с изображением Троицы в круге, обрамляющем центральную часть композиции, можно прочесть слова херувимской песни: *иже херувимы бо таино образующе и жетворящеи троице тресвятоую песнь приносящеи всеякоу ныни в житееиск.*

По углам иконки маленькие полуфигурные изображения избранных святых и обронные надписи рядом с ними: ИЛЬЯ, ЮАНЪ, МАРИЯ Е, МАКАРЕИ. Слева вверху от среднего ангела врезные начертания: ТРИЦА ИС ХС. Над фигурами ангелов вырезаны символические дом, дуб и скала.

Иконка «Богоматерь Знамение» представлена в традиционной для этого иконографического извода трактовке, в вариации, характерной для XVI века: полуфигура младенца Иисуса не заключена в круглый медальон, а свободно располагается на фоне поясного изображения Богоматери, находясь с ней в едином пространстве.

Истоки этого изображения, представляющего Богородицу в позе Оранты, восходят к раннему катакомбному периоду христианского искусства. На Руси иконы Богоматери «Знамение» появляются в XII веке. Особую популярность в мелкой пластике – наперсных и путных иконах и складнях, крестах, панагиях – этот иконографический извод получает в XVI веке.

Икона насыщена геометрической символикой. В центре обрамленные круговой надписью два перекрещенных квадрата. На выступающих углах второго квадрата – символы евангелистов: Ангел, Орел, Телец, Лев.

Фоном им служит изображение креста. В этом соединении квадрата и круга – символические образы взаимосвязи божественного и человеческого, небесного и земного. Рядом с изображениями Марии и младенца Иисуса обронные надписи: МР ФУ; ИС ХС. Центральная часть композиции заключена в

стерских столичного региона. Очевидно, что часть из них являлась драгоценными вкладами и приношениями к особо значимым иконам⁵. Подобная форма бытования мелкой сакральной пластики была распространена повсеместно.

Интересный, хотя и малочисленный раздел собрания скульптуры Великоустюгского музея представляют композиции из стеклянных сосудах⁶. Это художественное явление, широко рас-

круглое обрамление, составленное из резной надписи: *достоино есть яко воистину блажити тя богородице приснблженую и непорочную матерь бога нашего честн.*

Около изображений святых, размещенных по углам иконки, оброчно вырезаны их имена: НИКОЛА, ЮАННЪ, КИРИЛЬ, КИРИЛЬ.

⁵ В описании Великого Устюга в писцовых книгах 1623–1624 годов Никиты Вышеславцева и Агея Федорова в ряду перечисления священных образов и церковной утвари устюгских храмов неоднократно встречаем упоминания о миниатюрных крестах и панагиях, входивших в драгоценный убор чтимых икон. В описании иконы Успенского собора Богородицы Одигитрии читаем: «... Да у Пречистые ж оброза на гоитане 8 крестов серебряных каменных и раковинных; да 6 икон обложены серебром сканью». У храмового образа Успения Богородицы «... крест аспидной обложен серебром, позолочен, со вставками...» Здесь же описание престола, на котором среди необходимой для службы церковной утвари и Евангелий перечислены реликвии: «На престоле 4 панагии резные, на них праздники владычны и богородичны обложены серебром, в одной мощи святых. На престоле ж крест благословеннен обложен серебром и сканью с камнем, 2 креста деревянные резные по концам обложены серебром... » Упоминание о маленьких крестах и иконах встречаем так же в описании храмовой иконы Собор архангела Михаила из Михайло-Архангельского монастыря, в драгоценном уборе которой среди прочего «3 креста невелики». «4 креста обложены серебром» входят в серебряную позолоченную гривну образа Спаса Нерукотворного. На иконе Богородицы Одигитрии «гривна серебряная позолочена манисто, а в нем 6 крестов обложены серебром и позолочены; да три иконы» **ЦГАДФ, ф. 12090, кн. 506. Л. 107**

⁶ В собрании Великоустюгского музея хранятся два экспоната, представляющих мелкую пластику в стекле. Композиция в бутылки «Снятие с креста» более тяготеет к образцам народной игрушки. Бутыль с квадратным основанием отчасти символизирует храм, а фигурная пробка – купол. Всего в композиции представлено десять персонажей. Простые грубоватые приемы резьбы и яркая нарядная раскраска говорят скорее о ярмарочной затее, чем о намоленных и отточенных образах из Сергиева Посада.

Совершенно иное впечатление производит композиция «Распятие с Предстоящими», вложенная в обычную банку зеленоватого стекла. Фигуры исполнены в традиционной технике сергиево-посадской резьбы. Композиция по своей структуре – двухсторонняя, и, несмотря на возможность кругового обзора, боковые планы не разработаны и не акцентированы никакой деталью. Это объясняется устойчивым навыком и закрепленным ремесленным приемом создания плоских композиций миниатюрных паломнических икон.

пространенное в Западной Европе и Америке на рубеже XIX–XX веков, было представлено и в России. Отличительной особенностью российских мастеров, занимавшихся созданием таких композиций, стала их приверженность к религиозным сюжетам⁷.

Подводя некоторые итоги и оценивая одно из самых ярких в нашей стране собрание скульптуры Великоустюгского музея, необходимо отметить, что импульсом к созданию данной работы стала совершенно новая задача, объективно поставленная в настоящий момент перед всеми специалистами в области изучения коллекций региональных музеев. Наряду с введением в научный оборот отдельных памятников, исследованиями тонкостей иконографических аспектов, необходимо презентовать музейные собрания, в данном случае скульптуры, как

Несмотря на широкую популярность композиций в бутылках, в настоящий момент в музейных собраниях они встречаются крайне редко. Возможно, это связано с тем, что их относили к объектам массового искусства и низовой культуры. В связи с этим целый пласт народного искусства оказался утраченным.

⁷ История существования особого вида мелкой пластики – миниатюр в стеклянных сосудах – насчитывает несколько столетий. Тематика сцен была самой разнообразной: религиозные сюжеты, бытовые сцены, модели зданий, кораблей, станков, натюрморты из различных инструментов и военные арматуры. Иногда композиции имели множество ярусов и представляли действо или производственный процесс. В крышки некоторых сосудов монтировались рычаги, с помощью которых персонажи или модели приводились в действие.

Имена создателей композиций и моделей в стеклянных сосудах сохранялись не часто. Как правило, подписными являются уникальные многоярусные сложные конструкции. Наряду с такими произведениями существовали изделия массового характера. Наиболее популярны они были в Германии и Восточной Европе. Оттуда идеи и техника их создания были перенесены в Россию, где производством миниатюр в бутылках начали заниматься игрушечники и резчики-промысловики, вырезавшие небольшие фигурки святых, иконки и складни. Среди них выделялись мастера из Сергиева Посада, имевшие большой опыт и традиции в создании массовых тиражей деревянных миниатюрных икон. Плоские неокрашенные, легко и безыскусно вырезанные силуэты стали отличительной чертой композиций в бутылках, происходящих из этого региона. Иногда бутылки заменялись более удобными для таких изделий банками, хотя эффект удивительной, порой фантастической техники создания такой миниатюры, который производили объемные композиции в бутылках, снижался из-за широкого горла банки. Технические приемы создания миниатюр в стеклянных емкостях имеют единый принцип. Все элементы композиций с помощью пинцета последовательно просовываются сквозь узкое горло бутылки и закрепляются. Последними с помощью деревянных шипов или клея фиксируются мелкие детали.

целостные явления, отражающее художественную специфику и культурное пространство избранного региона. Только в этом качестве возможно подчеркнуть уникальность и специфику исследуемого свода памятников и для презентации на европейском уровне, и, что более важно, для решения насущных на современном этапе проблем идентичности.

Библиографический список

Акты Холмогорской и Устюжской епархии. Ч. 1–2. // Русская историческая библиотека. Т. 12, 14. СПб., 1890–1894.

Ардашев В., Летопись семисотлетнего существования города Устюга Великого // Вологодские губернские ведомости. 1857. Ч. неофиц., № 34, 36, 39–49, 51–52.

Бурганова М. А., Образ Бога Отца в русской сакральной скульптуре. // Древнерусская скульптура № VI. Проблемы иконографии. Вып. 1. Научный сборник. М., 2009.

Бурганова М. А., Русская сакральная скульптура. М., 2003.

Бурганова М. А., Русская скульптура XVI–XIX вв. Сольвычегодск. М., 2010.

Бурганова М. А., Спас Полунощный. Русский Христос. М., 2002.

Бурганова М. А., Русская скульптура XVI–XIX вв. Великий Устюг. М., 2012.

Голосов А., Велико-Устюжский Михайло-Архангельский монастырь Вологодской епархии. Вологда, 1901.

Дунаев Б. И., Северо-русское гражданское и церковное зодчество. Город Великий Устюг. Изд., 1-е, М., 1915; изд. 2-е, 1919.

Евдокимов И., Север в истории русского искусства. Вологда, 1920.

Звездина Ю. Н., Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики. / Иконостас Происхождение. – Развитие. – Символика. Международный симпозиум 4–6 мая 1996 года. Москва, ГТГ: Тезисы докладов / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 1996.

Каталог произведений русской деревянной скульптуры и резьбы по дереву из фондов Гос. Русского музея. Сост. Н. В. Мальцев. Л., 1965.

Комаров В. В., Художественные промыслы велико-устюгских мастеров. Вологда, 1949.

Леонов А. И., Померанцев Н. Н., Деревянная скульптура // Русское декоративное искусство: от древнейшего периода до XVIII в. М., 1962. Т.1.

Мальцев Н. В., Символы царской власти в иконостасах церквей Северной России XVI–XVII веков. Вестник истории, литературы и искусства. Т. 2, Москва 2006.

Мальцев Н. В., Мальцева О. Н., Мастера иконостасной скульптуры и иконописцы Северной России XVI–XVIII веков. СПб., 1998. Вып. I.

Мерцалов А. Е., Устюг Великий в первой четверти XVII в. // Вологодские губернские ведомости. 1885. Ч. неофиц. № 23, 27, 31, 32–34.

Непешин А. С., Памятники церковной скульптуры на севере России // Ежегодник Пермского губернского земства. Вып. 2. Пермь, 1916.

Непешин А. С., Святыни и достопримечательности города Великого Устюга и его окрестностей // Вологодские губернские ведомости. 1915. Прибавления, № 9, 11–13.

Непешин А. С., Спас Полуночи. К истории северной церковной скульптуры. Вологодский листок. 1918. № 1255, № 1263.

Николаева Т. В., Мелкая пластика, скульптура, декоративная резьба // Очерки русской культуры XVI века. М., 1977.

Попов А., Описание великоустюжского Прокопьевского собора. Вологда, 1859.

Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Каталог выставки. М., 1995.

Румовский Н., Описание Великоустюжского Успенского собора. Вологда, 1862.

Савваитов П. И., Описание Великоустюжского Архангельского и приписанного к нему Троицкого Гledenского монастырей. СПб., 1848.

Соколова И. М., Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков. Каталог. М., 2003.

Сокровища русского религиозного искусства. Каталог выставки. Париж, 1989.

Соломина В. П., О северной деревянной скульптуре начала XVII века // Памятники культуры. Новые открытия / Ежегодник. М., 1988.

Суворов Н. И., Устюг Великий в конце XVII столетия // Памятная книжка Вологодской губернии на 1864 г. Вологда, 1864.

Титов А. А., Летопись Великоустюгская. М., 1889.

Токмаков И. Ф., Историко-статистический и археологический очерк города Великого Устюга с уездом. М., 1894.

Устюгские и вологодские летописи XVI–XVIII вв. // ПСРЛ, т. 37. Л. 1982.

Устюгский летописный свод (Архангелогородский летописец). М.–Л., 1950.

Уханова И. Н., Резные деревянные иконы русского Севера. Народное искусство. СПб., 1995.

Фриз Я., Руководство к историческому и физическому описанию областного города Устюга Великого, сочиненное в 1793 г. СПб., 1899.

Чекалов А. К., Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974.

Шильниковская В. П., Великий Устюг. Развитие архитектуры города до середины XIX в. М., 1973.

Шляпин В. П., Из истории города Великого Устюга // Записки Северодвинского общества изучения местного края. Вып. 1, 2, 4. Великий Устюг. 1925-1927.

Шляпин В. П., Акты Великоустюгского Михайло-Архангельского монастыря. Великий Устюг, 1913.

Юшков С. В., Очерки из истории приходской жизни на Севере России в XV–XVIII вв. // Летопись занятий Археологической комиссии за 1913 г. СПб. 1914.

Л. В. Григорьева
Моршанск

Деревянная скульптура: жанровое разнообразие, стиль, атрибуция

Уникальность народной деревянной скульптуры как явления в русском искусстве в большой степени обусловлена самобытностью ее образов. Раскрытие аспектов самобытности – важный шаг в постижении притягательной силы, выдающейся выразительности, глубокой информативности мира народной деревянной пластики.

Коллекция церковной деревянной скульптуры Моршанского историко-художественного музея является богатейшим источником для изучения местных территориальных особенностей создания, бытования, народной интерпретации христианских сюжетов и символов.

История формирования коллекции связана с именем первого директора и хранителя моршанского музея Петра Петровича Иванова. П. П. Иванов известен не только как коллекционер, собиратель историко-культурных и художественных ценностей, но и как первый профессиональный археолог Тамбовского края. Целенаправленное обследование обширной территории Моршанского уезда он начинает с 1906 г., помимо поиска археологических памятников занимается изучением и других значимых историко-культурных объектов. Он активно общается с местным населением: «Когда я отправляюсь в археологические разведки, я всегда имею в виду встретиться со старыми людьми, с ними побеседовать и от них узнать что-либо о памятниках далекого прошлого...» С 1906 по 1917 гг. им была изучена территория близ г. Моршанск, сел, расположенных вдоль правого течения реки Цны (Карели, Алкужи, Серповое, Мутальсево), с 1918 г. сел Давыдово, Ново-Томниково, Кулики, Комаровка, Рысли, Черниново. В заметках об обследованных селах Петр Петрович пишет: «Обследование каменной церкви во имя Рождества Христова села Давыдово. Внутри церкви как иконостасы, так и стенные фрески не сохранились. После недавнего ремонта, как видно по планам, иконостас в стиле ампир унич-

тожен переделкой и украшения на нем, фигуры ангелов и т. п. не сохранились...

Описание осмотра каменного храма во имя Богоявления, построенного в 1818 году.

Уцелело только здание настоящей церкви в стиле Империя. С наружной стороны архитектурные детали сохранились. Внутри ценного очень мало, иконостас переделан в 1912 году. Часть уцелела в виде отдельных киотов – четыре всего и царские врата, резьба поломана и частей недостает...» В 1928 г. Иванов отправляется исследовать берега р. Выши, в пределах ее среднего течения и притоков, где под объекты его внимания попадают села Сядемки, Кириллово, Салтыково, Черный Поселок. 29 мая 1928 г. Иванов делает запись в дневнике: «... в 8 час. утра занялся обследованием местного деревянного храма XVII стол., переведенного в село Чернояр. На колокольне мною найдены старинные иконы из иконостаса XVIII стол. и две деревянные половины царских врат с живописным изображением благовещения и внизу святых...».

Можно утверждать, что П. П. Иванов с позиции археолога, коллекционера, краеведа, музейщика максимально тщательно изучил территорию Моршанского уезда, собрал объекты, имеющие историко-художественную и научную ценность и частично зафиксировал полученные сведения в полевых дневниках, заметках и записях.

В настоящее время в коллекции церковной деревянной скульптуры находится 84 единицы хранения и несколько списанных предметов, но продолжающих храниться в запасниках музея, среди которых: 10 образов Распятия, 24 образа Сидящего Христа, 7 изображений Богородицы, 3 образа святой Марии Магдалины, 3 створки Царских врат, 2 образа Господа Саваофа, 11 ангелов и 8 головок ангелов, 2 шестикрылых серафима, 4 крылатых херувима, 1 образ Лонгина Сотника и 1 Евангелиста Матфея, 5 образов Иоанна Богослова, 4 образа Николая Чудотворца. В инвентарной описи отмечено 19 церквей, из которых поступила часть скульптур. В коллекции представлены два преобладающих сюжета – это группа произведений, являющихся воплощением Рая (27 произведений) и композиция «Сидящий Христос». Анализируя художественные коллекции

произведений церковного православного искусства из фондов моршанского музея, бытовавших в народной среде, отмечено, что наиболее часто в медно-литой пластике из 37 имеющих в коллекции сюжетов, повторяется складень с изображением Господа Саваофа, Праздников и Николая Чудотворца (33 предмета). Среди миниатюрных резных кипарисовых икон обращают внимание образы святых мучениц (Татьяна, Пелагея, Варвара, Екатерина, Агафья). В коллекции иконописи наиболее распространена иконография Богородицы. Сюжетная композиция «Сидящий Христос» имеет воплощение в виде монументальной круглой деревянной скульптуры, носит доминирующий характер (в случае моршанской коллекции). В крестьянской народной культурной традиции имеет место равновесие явлений окружающего мира, абсолютная его наполненность всеми необходимыми для жизни составляющими мироустройства. Существовала устойчивая потребность в создании именно статуарного образа «Сидящего Христа», символику которого, видимо, невозможно было воплотить в прочих видах изобразительного искусства. Близость скульптуры «Сидящего Христа» к народной традиции отмечал П. П. Иванов, охарактеризовав сюжет «Христос в терновом венце, сидящий в темнице» следующим образом: «В этой композиции Христос изображен совсем другим человеком, простым бедняком, замученным фарисеями и приговоренный к смертной казни.... После освобождения крестьян 1861 г. самой православной церковью такие деревянные изображения Христа были запрещены и выброшены из храмов, с одной стороны, как влияние западное, католическое, с другой – как изображение низшего класса...»

«Сидящий Христос» имеет еще одну характерную деталь. Обнаженное тело Христа облачалось в тканые одежды. В моршанской коллекции сохранилось такое облачение в виде черного атласного плаща на темно-синей хлопчатобумажной подкладке полотняного переплетения. Плащ сшит из трех клиньев, имеет 90 см в высоту и 43 см в ширину, собран в складки в верхней части и имеет завязки, края переда и низ украшены золотой тесьмой, сзади по центру расположен крест из той же тесьмы. Плащ датируется концом XVIII – началом XIX столетий. Плащ сохранился благодаря тому, что был надет на Христа, сидяще-

го в деревянной застекленной будке. Согласно инвентарным записям, тканые облачения имели несколько скульптур. Тело Христа из церкви с. Раево (МРКМ 1232) «закрыто плащом из парчи, на голове покрывало из легкой белой ткани». Эта скульптура, к сожалению, не сохранилась и была списана в 1956 г., тело Христа из храма с. Кутли (МРКМ 1236) находилось в зеленой застекленной будке, закрыто плащом из белой бумажной ткани, также белую накидку с красными цветами имел Христос из с. Левые Ламки (МРКМ 1237), и еще один Христос, происхождение которого неизвестно. Сидящий Христос из церкви с. Канищево (МРКМ 1241) «сверху одет в черный шелковый плащ с желтыми галунами». Вероятно, сохранившийся плащ принадлежал скульптуре Христа из с. Канищево. Христос Сидящий из храма с. Волково Гагаринской волости (МРКМ 1253) имел «одежду из белой и зеленой хлопчатобумажной ткани, в белых бумажных носках».

Н. Н. Померанцев объясняет наличие тканой одежды на скульптуре ветхостью самой скульптуры и необходимостью ее украшения. Вышеуказанные скульптуры имеют хорошую сохранность, а скульптура Сидящего Христа в будке лишена необходимости украшения из ткани, так как фигуру Христа в ней не видно. Можно предположить, что в народной интерпретации крестьян Моршанского уезда обычай надевать одежду в виде плаща и покрывала на тело Сидящего Христа имел обрядовую основу.

В результате проведения полевых этнографических экспедиций 1994–1995 годов по Моршанскому, Пичаевскому и Бондарскому районам Тамбовской области, проводимых ТГУ им. Г. Р. Державина кафедрой музейного дела и охраны памятников, собран уникальный материал, состоящий из описания предметов материальной культуры и произведений устного народного творчества, зафиксированных в виде текстов.

Обычай «обряжать» произведения христианского искусства (в традиции крестьян Моршанского уезда) существовал повсеместно. Распространено украшение икон не только окладами, изготовленными из металла, шитого жемчугом, но и специальными «весовыми» полотенцами (обрядовые полотенца характерны для южнорусской восточнославянской традиции). Белый

и черный цвет в местной традиции имел особое значение. Белый цвет является воплощением символа смерти: «Смерть во всем белом» (Сведения получены от М. Г. Горловой, 1921 г. рожд., с. Большой Ломовис Пичаевского района). Белые платки надевали, стелили белые скатерти, имевшие название «печальные» во время погребального обряда: «Когда упокойник лежит в доме, постилают печальную скатерть, монашки читают, постилают белые полотенца» (Сведения получены от К. Т. Можинной, 1925 г. рожд., с. Вышенка Пичаевского р-на). «В Вышенке белые платки одевают, когда хоронят, а у нас все черное» (Сведения получены от А. А. Клейменовой 1920 г. рожд., с. Покрово-Васильево Пичаевского района). Одежда в виде черного плаща характерна для одевания «монашек», части крестьянского населения, которая отличается особой набожностью, исполняет обряд провожания души покойника чтением молитв и духовных стихов. «Монашки одевают мантию на шнурке с подбойкой. Мантия без рукавов, длинная, темно-синяя или черная» (Сведения получены от А. Т. Ельцовой, 1903 г. рожд., с. Митрополье Бондарского района). Материалы этнографической экспедиции дают интересный материал, своеобразно трактующий факт одевания фигуры Христа Сидящего в мягкие носки белого цвета: «Иисус Христос в лаптях ходил всю время. В ботинках на колбуках нельзя хоронить. Говорять, там идешь, Господь не любит, чтобы стучали...» (Сведения получены от А. Т. Ельцовой, 1903 г. рожд., с. Митрополье Бондарского района).

Зафиксированные в результате экспедиций данные дают возможность предполагать, что образ Христа Сидящего непосредственно связан с погребальным обрядом. В жизни крестьянина было три самых значимых обряда – родильно-крестильный, свадебный и погребальный. Погребальный обряд имеет наивысшую степень негативного эмоционального напряжения, следовательно предметы, сопровождающие исполнение обряда, также должны обладать высокой степенью эмоциональной насыщенности. Художественно-выразительные средства трактовки образа Сидящего Христа, несмотря на большое разнообразие, обладают общими свойствами, выражающими набор чувств, характерных для погребального обряда. В описании в

графе «Наименование и краткое описание предмета» сотрудники музея в 1948 году наделили скульптуру эпитетом «с горестно склоненной головою».

Среди местного крестьянского населения бытует мнение, что «40 дней душа ходит по мукам, Господь проводит» (Сведения получены от А. И. Коротковой 1929 г. рожд., с. Грачевка Пичаевского района). Одно из названий образа Сидящего Христа – Спас Полуночный. Термин «полуночный» в обследованных населенных пунктах был встречен также в связи с погребальным обрядом: «На 40 дней душу провожали, 40 поклонов клали полуночницы ...» (Сведения получены от А. А. Клейменовой, 1920 г. рожд., с. Покрово-Васильево Пичаевского р-на).

В некоторых селах Пичаевского района до настоящего времени сохранился обычай петь духовные стихи, провожая душу умершего человека. Тексты этих стихов абсолютно подходят к описанию образов Сидящего Христа из моршанской коллекции: «Болит душа, страдает сердце, И дух уныния со мной, Но ты, Владыка, милосердный, Пошли мне радостный покой». (Сведения получены от М. Е. Першиной 1914 г. рожд., с. Большой Ломовик Пичаевского района). Фигура Христа, словно вторит поющим духовные стихи участникам погребального обряда. Таким образом, образ Сидящего Христа в трактовке крестьянского населения Моршанского края является символическим изображением Души человека. В таком случае легко объяснить наготу тела, особенности позы, положения рук, такие атрибуты образа как оковы, реальная темница – прямое указание на тело как темницу души, высвободится из которой возможно только пройдя через страдания.

Возникший в древней христианской традиции иконографический образ Сидящего Христа получил свое развитие и продолжение в народном искусстве крестьян Моршанского уезда кон. XVIII–XIX столетий, получив новое звучание. Христианские догмы, ритуалы, мифы приспособлялись народом к реальным нуждам хозяйства и повседневного бытового обихода, в них были включены накопленные на протяжении столетий переработанные древнейшие учения об окружающем мире. Народная деревянная церковная скульптура, гармониче-

ски объединяющая в единое целое христианские каноны и языческие представления, традиции западной и восточной христианских культур. Применение комплексной методики исследования народного пластического искусства дает возможность разностороннего подхода к сложной и многогранной проблематике скульптурных образов. Использование экспериментального метода – экспедиционной работы – значительно обогащает исследование. Сведения, собранные в результате полевых этнографических экспедиций, имеют высокую ценность, так как носителем традиций христианской культуры является народ, а именно самая консервативная его часть – крестьянство, мировоззрение которого основано на эмпирических знаниях, соединенных со стройной космологической системой христианства.

Библиографический список

Дневник археологических (палеонтологических) разведок в пределах Моршанского уезда Тамбовской губернии заведующего Моршанским историко-археологическим музеем Петра Петровича Иванова. 1928 г. Фонд МИХМ.

Иванов П. П., Заметки обследования сел Ново-Томниково, Давыдово, Кулики, Носины, Комаровка, Рысли, Малое Пичаево. 1925 г. Фонд МИХМ.

Иванов П. П., Как я стал археологом. 1940 г. (?) Фонд МИХМ, КВФ 4403/12.

П. П. Иванов., План экспозиции в Антирелигиозном отделе музея. 1935 г. Фонд МИХМ.

Климкова М., Собрание деревянной скульптуры Моршанского историко-художественного музея. // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Пермь, 2007 г., С. 170–177.

Материалы полевых этнографических экспедиций 1994–1995 годов по Моршанскому, Пичаевскому и Бондарскому районам Тамбовской области, проводимых ТГУ им. Г. Р. Державина кафедрой музейного дела и охраны памятников. Фонд МИХМ.

Моршанский историко-художественный музей. Инвентарная книга № 2. Фонд МИХМ.

Померанцев Н. Н., О русской деревянной скульптуре. // Русская деревянная скульптура. М., 1994.

В. К. Цодикович
Ульяновск

«Моление о чаше» и надпрестольная сень в русской культовой скульптуре XVIII века

В Христорождественской церкви села Нижнее Аблязово Пензенской губернии, построенной прадедом А. Н. Радищева – Г. А. Аблязовым в 1724 году, сохранился барочный иконостас и другое скульптурное убранство. По устному преданию, сохранившемуся среди прихожан, его автором был итальянец, сосланный императрицей Екатериной I за отказ написать икону (по другим версиям вырезать скульптуру) Богоматери с ее ликом. Григорий Афанасьевич Аблязов, узнав о том, что в пересыльной Нарышенской тюрьме в партии прихожан, которых гнали в Сибирь в ссылку, есть итальянский скульптор-художник, велел его тайно выкрасть, подкупив стражу золотом. Итальянца выкрали ночью, подменив его на умершего и поместив в мешок, как графа Монте Кристо. Он становится дворовым мастером Г. А. Аблязова, и в благодарность за спасение вырезает иконостасы в церквях его сел: Нижнее Аблязово и Верхнее Аблязово (Преображенская церковь. 1738 г.) Похоронен он был у алтаря Христорождественской церкви, где до 1960-х гг. сохранялась плита на его могиле.

Каких-то сведений о мастере иконостасов и скульптуры в архивах не оказалось, да, наверное, и не может быть, поскольку итальянец жил и работал фактически нелегально, а «местное население не выдавало его». Возможно, как и во многих устных преданиях, вымысел здесь смешан с реальностью. И она косвенно проступает в самом материале. Появление в глуши, в сельской церкви обилия резьбы и скульптур столичного уровня может быть объяснимо либо приглашением артели профессиональных мастеров, что было бы очень дорого, либо работой своего мастера, подключившего местных резчиков. Последнее выглядит более достоверно, поскольку, помимо резьбы столичного уровня (композиции «Воскресение Христово», «Моление о чаше», ангелы верхних ярусов, надпрестольная сень), есть и менее изысканная резьба, скульптуры с простонародным мест-

ным типажом в ликах (картуши и ангелы – кариатиды нижних ярусов главного иконостаса. «Гроб Господень» – скульптурная группа» справа от иконостаса), свидетельствующие об участии местных резчиков.

Резная надпрестольная сень в алтаре – самое яркое свидетельство того, что основной мастер проекта резьбы главного иконостаса и сени находился под влиянием искусства зрелого итальянского барокко и его главного выразителя – Лоренцо Бернини. Исследуемая сень – этовольное повторение «Сени» Лоренцо Бернини в средокрестии собора святого Петра в Ватикане (1624–1633), так как она разрабатывает идеи, заложенные в «Сени» Бернини. Рассмотрим последнюю. Окончательно воплощенная в 1633 году, она вобрала в себя предшествующие этапы бытования. При папе Павле V под куполом собора над могилой св. Петра стоял большой бронзовый балдахин Алессандро Спекки. На тонких шестах его поддерживали четыре ангела на постаментах. Но его простота не соответствовала величию собора. Поэтому он был заменен. По первому проекту «Сени» Бернини четыре мощные витые колонны окружали балдахин по углам. И боковые стороны его, представляющие стянутые шнурами шторы, стали выглядеть как антаблемент. На капителях стояли четыре ангела, поддерживающие дугообразные гирлянды, в пересечении которых – статуя возносящегося Христа в набедренной повязке. Правая рука воздета, в левой – хоругвь – то есть иконография «Воскресения» идентична иконографии «Восстания от гроба»... В окончательном проекте 1633 г. все обрело цельность, монументальную величественность и вместе с тем ювелирную тщательность в отделке деталей. Четыре раздвоенные волоты, образующие подобие пирамиды, в навершии венчаются крестом. В основаниях волот – четыре ангела. В отличие от грузных ангелов предшествующего балдахина св. Петра Алессандро Спекки, которые поддерживали колонны, у Бернини четыре ангела стоят над капителями в основаниях волот. Ангелы в виде юных дев с ликами античных Венер, в легких танцующих позах с изящной грацией молодых тел, с обнаженными руками и ногами, в облегающих развевающихся одеждах с разведенными руками, поддерживающими гирлянды из лавровых листьев и в целом

образующих в навершии сени праздничный триумфально звучащий хоровод. Этот мотив хоровода, по-видимому, восходит к хоровадам почти таких же ангелов-дев – граций в картине Сандро Боттичелли «Мистическое торжество» и «Коронование Марии». У Боттичелли ангелы даны в небесной высоте, как выражающие радость, ликование и триумф изображаемых религиозных праздников и действ. Тот же самый смысл они имеют и в «Сени» Л. Бернини.

В исследуемой сени Христорождественской церкви также четыре витые колонны членятся на три части по два витка. Нижняя треть – каннелированная. Коринфские капители. Диагонально ориентированные колонны по углам поддерживают и обрамляют балдахин, расположенный непосредственно под антаблементом-карнизом и также трактованный в свернутом фризообразном виде. На каждой стороне фриза балдахина состоит из семи фрагментов, разделенных шнуром с кисточкой. Эти фрагменты украшены попеременно рельефом головы ангелочка или бутоном и внизу обрамлены кистью. Над колоннами на прямоугольных выступах антаблемента стоят ангелы с разведенными в стороны руками. У ног ангелов массивные волюты, ранее образывавшие пирамидальное навершие сени, вероятно, также увенчанное крестом. Новшества как в трактовке каждой из составляющей сени, так и в появлении скульптурной композиции «Моление о чаше» – в навершии сени, между ангелами, в пирамиде из волют. Общая композиция Аблязовской сени получила центростремительную композицию благодаря диагонально ориентированным колоннам – их диагонально поставленным постаментам, капителям и отвечающим им выступам антаблемента. Такой план применялся и в других сооружениях русского барокко. Далее – сочная, укрупненная трактовка растительного орнамента, обвивающего колонны по всей их длине, включая и нижнюю каннелированную треть... Поза, положение рук четырех ангелов почти такое же, как и в «Сени» Бернини. Хитон спереди имеет разрез, обнажающий ноги до колен. Рукава закатаны до локтей. Обе руки, разведенные в стороны, что-то поддерживают. Судя по тому, что пальцы рук сжаты почти также, как у ангелов в «Сени» Бернини (полусжатые, а большой и указательный пальцы отставлены), и обломкам уз-

кой резной цветочной гирлянды (у ног ангелов) – ангелы также, как и в сени Бернини, поддерживали цветочную гирлянду. Но на этом моменты сходства заканчиваются. В пластике одежд нет того виртуозного изящества, как у Бернини. Хотя со вниманием прослеживаются все основные объемы. У двух ангелов поверх хитона с разрезом, обнажающим ноги чуть ли не до колен, препоясанное короткое платье с закатанными рукавами. У двух других ангелов хитон без разреза. Овальный ворот, рукава не закатаны и выше локтя перевязь в виде буквы «х». Лики у ангелов типично барочные: румяные пухлые щеки, «продавленные» виски. У ног ангелов симметрично по сторонам ступней в углах выступа антаблемента установлены высокие «травы». И, по-видимому, от «трав» в их высоту по всем сторонам антаблемента, за исключением «лицевой», выходящей к иконостасу, проходил растительный фриз, состоящий из перевитых ветвей с крупными листьями и цветами. Травы и фриз создавали образ Гефсиманского сада. На «лицевой» стороне антаблемента, в центре, укреплен слетающий ангел. Левой рукой он обращается вниз к предполагаемому зрителю, а правой вверх, указывая на ангела с чашей, пред которой молитвенно сложил руки коленапреклоненный Христос. Звезды на потолке алтаря дополняют этот скульптурный образ «Моления о чаше». У ангела с чашей распростерты крылья. Он стоит на двухступенчатом прямоугольном постаменте, выпрямившись и резко склонившись. На фоне «звездного» свода это создает эффект его парения в воздухе. Он протягивает Христу чашу-потир подчеркнуто больших размеров. Это усиливает момент неизбежности в трактовке данного сюжета. Лик Христа спокоен. В нем покорность воле Отца. Но через пластику одежд передано смятение, происходящее в его душе. На багряный хитон накинута синяя гиматий, углом ниспадающая между рук и резкими изломами распластанная под Его ногами.

Эта скульптурная композиция, вознесенная на вершину сени, которая символизировала небо, в определенные моменты литургии открывалась взору прихожан в проеме царских врат. В системе оформления храма это выделяло данный сюжет как ключевой, тот, с которым был связан особый смысл в программе заказчика. Поскольку заказчиком оформления хра-

ма или его авторитетным соучастником был, по всей видимости, строитель храма Григорий Афанасьевич Аблязов, прадед писателя А. И. Радищева, то и выбор им скульптурной композиции «Моление о чаше» нужно искать в особенностях его биографии. В ней таким определяющим фактором было участие в Северной войне, многократность ситуации смертельной опасности, наличие тяжелых ранений. В таких ситуациях исследуемый сюжет понимался как «Моление о миновении чаши» – смерти и становился особенно близок. Сама ситуация моления для Г. А. Аблязова в последние годы жизни стала повседневной реальностью. В 1742 г. он принял монашеский постриг с именем Герман и стал насельником Жадовского Богородице-Казанского монастыря Симбирской губернии. В 1742–1746 Аблязов построил в монастыре каменный храм Казанской иконы Богоматери. В 1746 г. он принял великую схиму и ушел в затвор, поселившись в специально построенной под колокольней «каменной палатке», в которой и прожил всю оставшуюся жизнь. «Палатка» – это прямоугольное помещение в навершии столпа под шатровой колокольней. Возможно, идентичный образ Христорождественской церкви – молящийся Христос в тесном пространстве навершия столпа сени под пирамидой волют – и навел Г. А. Аблязова на мысль создать себе подобное пристанище для молитвы, приближенной к небесам. Этот образ кельи – «каменной палатки» под колокольней – уже был создан им в Преображенском храме с. Верхнее Аблязово, прототипе Казанского храма Жадовского монастыря. Там тогда разместилась домовая церковь помещика – придел мученика Иоанна Воина. Оставалось только перенести его в монастырь. Это, по-видимому, и было движущей силой строительства монастырской церкви. Вот этот поиск заказчиком места наиболее эффективного сакрального пространства для моления и был одной из причин внедрения сюжета «Моление о чаше» в композицию кивория. Мы уделяем большое значение личному фактору, поскольку такое размещение скульптурной группы неканонично и по другим церквам нам неизвестно. Однако были предпосылки (содержательные и формообразующие) такого размещения, а также непосредственные побудительные причины религиозного

сознания, обусловившие перемещение исследуемого сюжета внутри храмового интерьера.

В православных храмах «Моление о чаше» изображалось не в алтаре, а на стенах наоса в мозаиках и фресках в числе других сюжетов страстного цикла; а со второй половины XVII в. – и в составе страстного яруса иконостаса. Это сохраняется и в первой половине XVIII в. Более того, в некоторых церквях «Моление о чаше» в иконостасе начинает дублироваться в скульптурной группе над царскими воротами. Об этом есть архивные данные. Иконография эта в скульптуре не имела широкого распространения, и у меня нет данных ни об одной цельной композиции. Пока известны только две фигуры коленопреклоненного Христа конца XVIII в. из композиции «Моление о чаше». В обеих Христос коленопреклоненный, с воздетыми руками. Голова резко запрокинута назад, так что взгляд направлен перпендикулярно вверх. То есть чаша, к которой по иконографии должен быть устремлен взгляд Христа, находилась над Его головой. Это говорит, скорее всего, о том, что он размещался не в «верхней части царских врат», а над царскими воротами. Чаша же на облаках была в резьбе иконостаса над головой Христа. Резная чаша над навершием царских врат имеется и в иконостасе Христорождественской церкви с. Нижнего Аблязова. Если бы композиция «Моление о чаше» располагалась на царских вратах, тогда ангел с чашей или чаша располагались бы на левой створке, и взгляд Христа должен был устремлен на нее. Это подтверждается фотографией иконостаса Троице-Сергиевской церкви 1782 г. в Переславле-Залесском, где «Моление о чаше» – над царскими воротами. Дублирование «Моления о чаше» из страстного ряда иконостаса в центральный его ствол, в линию взаимосвязи ипостасей Бога, означало его перемещение в место, наиболее эффективное для достижения молитв. Скульптурная форма подчеркнула его значимость... Для религиозного сознания «Моление о чаше» стало зримым символом и образом моления, к которому апеллировали в самых тяжелых ситуациях. Показательно в этом плане выражение: «Испить (горькую) чашу», в переносном смысле понимаемое, как перенести тяжелые страдания. Этот образ рожден казнью через отравление из чаши, обычной в древности

и средние века. Поэтому для такого сюжета естественно стремление к поиску места, где молитва, обращенная к Богу Отцу, была бы к нему наиболее приближена и, стало быть, наиболее действенна. Таким местом в храме был алтарь, символически означающий небо, где обитает Бог, а в алтаре престол – место таинственного присутствия Иисуса Христа. Если над престолом устанавливалась сень (киворий), то она символизировала небо, а сам престол – землю, на которой пострадал Иисус Христос. Поэтому не удивительно, что следующим (или первичным) в поиске наиболее эффективного места для размещения композиции «Моление о чаше» стало навершие надпрестольной сени. Во время открытия царских врат «Моление о чаше» виделось как раз над царскими воротами, внизу центрального ствола иконостаса, завершенного полуфигурой Господа Саваофа.

Его присутствие, всепроникновение наглядно выражено и в алтаре. Над престолом, на «потолке» кивория в восьмиграннике, изображен Саваоф в той же иконографии, что и в куполе церкви, т. е. восседающим на облаках со слетающим голубем на груди, благословляющим обеими, разведенными в стороны руками. Саваоф и голубь – Дух святой вместе с находящимся над Ними скульптурным Христом в преддверии крестного возвращения к Отцу – являли ожидаемое слияние ипостасей – восстанавливающуюся Троицу. Подобная, уже близкая к слиянию ипостасей Троица и в навершии иконостаса, где скульптурный воскресший Христос из гроба взлетает к Саваофу с голубем, – на фреске в куполе.

Таким образом, изваяние «Моление о чаше» в навершии надпрестольной сени во многом было обусловлено поиском места, наиболее эффективного для достижения молитв, обращенных к Богу Отцу. Изображение Саваофа с голубем на потолке сени в ракурсе, проецируемом на «Моление о чаше», давало образ восстанавливающейся Троицы. По византийской церковной традиции, восходящей к первым векам христианства, надпрестольные сени (алтарные кивории) полагались простой конструкции с пирамидальным, куполообразным или шатровым (в Киевской Руси) навершием на четырех цилиндрических колонках, без скульптурных украшений.

В русских храмах послемонгольского периода сени стали

делать висящими на цепях. Они имели четырехугольное основание с образом, висящим горизонтально над престолом, боковыми резными обрамлениями, снизу ограниченными на каждой стороне двумя полукружиями с гирьками на концах. Над этим основанием – пирамидальное или шатровое навершие, в основании украшенное кокошниками, шпильями, резными херувимами. Наиболее древняя надпрестольная сень – 1636 г. церкви Николы Надеина в Ярославле. Архитектурная конструкция этих надпрестольных сеней перекликается с навершиями над крыльцами трапезных, «моленными» и «патриаршими местами» XVII в.

Под воздействием барокко шатровые верха и кокошники исчезли. Сени, вместо висячих, стали делать на столбах, подпорах или колоннах с куполообразным верхом. В сенях петровского времени появляются некоторые элементы западного искусства: витые колонны, цветочные гирлянды, тяжелые завитки и раковины. Непосредственно в украшениях сеней пользуются и резными фигурами ангелов с рипидами в руках, какие ставились около престолов или жертвенников еще во времена Алексея Михайловича. Эти ангелы в скульптурной форме повторяли ангелов с рипидами по сторонам престола в алтарных мозаиках «Евхаристии» домонгольской Руси. Появляется вариант сеней с четырьмя ангелами с рипидами, вырезанными непосредственно в верхней половине колонн, поддерживающих куполообразный верх, увенчанный крестом или ангелом с крестом.

Во второй половине XVIII в. были и другие варианты скульптурного оформления сеней – с Саваофом и евангелистами, известные по пермскому региону. Так, в Троицкой церкви поселка Пашия Пермской губернии, построенной в 1790 г., по архивным данным «Над царскими вратами моление Христа Спасителя», а в алтаре была «сень над престолом резная на четырех столбах резных же позолоченных... она покрыта облаками на них сидящей образ Господа Саваофа, держащий в правой руке скипетр, а левой благословляет по углам стоящими четыре евангелиста имеющие в руках евангелие. Внутри сени образ ... Господа Саваофа». То есть был комплекс взаимосвязанных скульптурных композиций. Над царскими вратами «Моление о чаше», которое при открытых царских вратах как бы проецировалось

на скульптурный образ Саваофа в навершии надпрестольной сени. И коленопреклоненный Христос в молитве обращался непосредственно к Богу Отцу, как это мы видим в некоторых русских иконах «Моление о чаше» конца XVII в. Этот вариант более соответствовал топографии присутствия Бога в алтаре и тексту евангелия, где чаша фигурирует лишь как символ страданий и смерти в молении, обращенном к Отцу. Поэтому в византийских мозаиках «Моление о чаше» чаша не изображается.

Так же как в аблязовской сени на потолке – «внутри сени» был написан «образ... Саваофа». Находящийся над ним в навершии скульптурный Саваоф «благословлял стоящих по углам четырех евангелистов». Они могли стоять за колоннами сени, либо быть вырезанными непосредственно в самих колоннах, как в них вырезывались ангелы с рипидами. Из вышеописанного комплекса сохранился только «Господь Саваоф». Он дан сидящим на престоле, руки разведены в стороны крестом. В лике – местный типаж.

Сень конца XVIII в., происходящая из церкви в селе Орел, состояла из четырех колонок, соединенных карнизами. В ее проемах находились фигуры четырех евангелистов. Изображения поколенные, объемы полные. Евангелисты даны в фас, с раскрытыми евангелиями, которые они, в порыве восхищенного озарения словом Бога, прижимают к груди. Их иконография такая же, как у евангелистов на царских вратах. Сидящие евангелисты с их символами нередко были и в резьбе престолов. Подчеркнутое акцентирование этого сюжета в окраинных губерниях, по-видимому, было связано с усилением миссионерской проповеди христианства среди инородцев.

Но сеней с таким скульптурным убранством, по всей видимости, было немного. Поскольку из обилия Саваофов и евангелистов в различных собраниях подобные иконографические типы скульптур, относящиеся к сням, мне не известны... Одновременно встречается и традиционный архитектурный тип с колоннами на пьедесталах и круглыми перекрытиями. По данным П. Н. Соболева, в церквях XIX в. надпрестольных сеней уже не сооружали.

Исследуемая аблязовская сень с многофигурной скульптурной композицией в навершии выпадает из этого общего ряда

надпрестольных сеней XVII–XVIII вв. По типу сени как шатра-балдахина, поддерживаемого четырьмя витыми колонками на пьедесталах, к ней примыкает сень Сампсониевского собора в Петербурге 1737 г. Скульптурное «Моление о чаше» в верхней сени мне более не известно. Но тенденция к его изображению в надпрестольной сени была. Об этом, в частности, говорит наличие живописного «Моления о чаше» в сени «Сампсониевского собора». В ее внутренней стороне – композиции второй половины XVIII в. маслом на холсте. В центральной части изображение святого Духа; по сторонам – «Моление о чаше», «Распятие», «Положение во гроб», «Оплакивание».

Как мы показали, выход «Моления о чаше» в алтарь, навешанные надпрестольной сени был вызван внутренними причинами развития русской иконографии: поисками места, где бы моление было наиболее эффективно. В какой-то мере это могло быть инициировано знакомством заказчика с западными соборами, где нередко «Моление о чаше», в числе других страстных сюжетов, вводилось в скульптурное обрамление алтарной преграды, кивория, либо алтарной стены. Так, в «каплице Боимов» (Львов. XVII в.), среди рельефов алтарной стены в центре крупно выделено «Моление о чаше»: коленопреклоненный Христос с молитвенно сложенными руками обращается к парящему ангелу. Под горой справа – спящие апостолы Петр, Иаков, Иоанн; слева – стражники с Иудой. Если здесь еще – византийская основа, то в последующем развитии этой иконографии на западе в скульптуре она порою обнаруживает тенденцию к контаминации с последующими страстными сюжетами, дабы подчеркнуть каноничную предрешенность ситуации Христа и в итоге – его долженствующую покорность воле Отца. Так, в церкви Кенцингена (Брейсгау, 1734) «Моление о чаше» – скульптурная барочная композиция, полная патетики. Ангел – мускулистый юноша сзади поддерживает обессиленного в молении Христа. Он молился стоя. Руки его еще молитвенно сцеплены, но ноги подкосились, тело оседает, голова поникла. Композиционно эта группа восходит к «Оплакиванию Христа» Паоло Веронезе, то есть «Моление о чаше» контаминировано с последующим «Оплакиванием Христа». Парящий ангел не протягивает Ему чашу, а победно воздевает руку с ней,

призывая Христа к подвигу страстного пути. Слева – скульптуры трех спящих апостолов.

Для русской скульптуры в исследуемой иконографии характерен акцент на человеческой природе Христа в различных аспектах. В Аблязовеком «Молении» – это стремление показать ее раздвоенность и слабость. – У Христа в овале сомкнутых пальцев, коленях – округлые, «безвольные» ритмы пластики. В позе и лице – робкая мольба, сквозь которую уже просвечивает решение подчиниться воле Отца. Христос обреченно всматривается в небо. Рот безвольно полуоткрыт, губы обмякли... В какой-то мере эта скульптурная группа выглядит как театрализованная постановка с участием сил небесных и вовлечением в нее зрителей – верующих прихожан, поскольку укрепленный на карнизе полуобнаженный ангел одной рукой зазывно обращается к зрителю, а другой указывает на большую чашу в руках ангела перед Христом. Возможно, в этом опосредованно проявилась тяга к зрелищности, характерная для XVIII века с бурным развитием в нем различных видов театра: школьного, светского, народного.

В последующем развитии данной иконографии подчеркивается страстность моления в надежде на минование чаши страданий. Явно это в народной провинциальной скульптуре, привносящей свое видение и эмоциональность в каноничные образы. В «Моление о чаше» из с. Коса конца XVIII в. даже складывается впечатление, что Иисус Христос не хочет мириться с уготованной Ему долей: иступленно-требовательно воздев к небу руки и огромные, выпрыгивающие из орбит глаза. Он с непокорностью стремительно поднимается с колен. Нервный ритм прерывистых складок хитона и захлестнутого кругом гиматия, наряду с динамичной позой, создают эффект распрямляющейся пружины и усиливают экспрессию образа.

Итак, исследуемая сень – это вольное повторение «Сени» Лоренцо Бернини в средокрестии собора святого Петра в Ватикане, то есть мастер хорошо знал искусство итальянского барокко.

Выход скульптурной композиции «Моление о чаше» в наверхшие сени неканоничен, поскольку она символизировала небо и завершалась шатром, пирамидой, сводом, увенчанным крестом, реже сидящим Саваофом... В первоначальном проекте

«Сень» Бернини заканчивалась возносящимся Христом, в окончательном его заменил крест.

Композиция «Моление о чаше» в византийском и древнерусском храме первоначально находилась на стене в числе других сюжетов земной жизни Спасителя. В XVII в. она дублируется в страстном ряду иконостаса, в XVIII в. в скульптурной форме – над царскими вратами и в нижеаблязовской церкви – в навершие надпрестольной сени в алтаре. Это движение было вызвано все более осознаваемым видением данного сюжета как наиболее эффективного и универсального образа моления, обращения к Богу и поиском места, где бы оно могло быть наиболее услышано, то есть приближено к Богу Отцу. Весомой причиной в нашем случае мог быть и замысел заказчика Г. А. Аблязова, его озабоченность поиском внутри церкви места наиболее эффективного сакрального пространства для моления Иисуса Христа в группе «Моление о чаше» (1724 г.), которое он разрабатывает затем для домашней церкви в Преображенском храме с. Верхнее Аблязово (1738 г. под шатровой колокольной придел Иоанна Воина), а затем в идентичной Казанской церкви Жадовского монастыря для своего монашеского молитвенного жития, аналогичного древнему столпничеству (1746 г. «каменная палатка» под шатровой колокольной).

Изображение Саваофа с голубем на «потолке» сени как бы проецировалось на «Моление о чаше», что давало образ восстанавливающейся Троицы и акцентировало «Моление о чаше» как исходный пункт в возвращении к Отцу.

Примечания

По сведениям, собранным у старых прихожан протоиереем Александром Викторовичем Долгушевым, работавшем в церкви в 1950–1960-е гг., «сведения о итальянце рассказывали мне старые бабушки, которые родились еще до революции: Кудряшова Анна, тетя Матреша, Арина. Антонина сейчас живет в Самаре. Немалыева Агриппина, Иванушкина Матрона... Итальянец принял православие. Перед могилой его молились. Священники отслуживали молебны. В конце 1950-х гг. плиту с могилы кто-то украл» (запись беседы с автором от 09.10.2010 г.). Близкие сведения у священника церкви Отца Андрея Спиридонова (запись

беседы 11.09.2010 г.). Село Труево Нарышкино с 1780 г. – город Кузнецк.

Из записи беседы с А. В. Долгушевым. На мои запросы о наличии информации о мастерах иконостаса и скульптур в Христорожественской церкви архивы Саратовский, Казанский, Пензенский, Астраханский, РГАДА, РГИА дали отрицательные ответы (2011 г.). В фондах РГИА в страховой оценке Христорожественской церкви от 23 июня 1910 г. указывается, что «церковь построена в 1724 году (РГИА. ф.799. оп. 33. д. 1792; л. 55)». Та же дата в клировой ведомости Христорожественской церкви за 1905 г. в Саратовском архиве (ГАСО. ф. 135, оп. 1, ед.хр. 5613, п. 1–4).

Сопоставим: «Село наше промысловое. В нем много не земледельцев, а мастеровых людей – плотников, столяров, жестянщиков и др. Поскольку жители его часто выходили на отхожие промыслы их называли шатунами... В церкви по проекту итальянца резали иконостас. Он обучал аблязовских парней резать, давал им образцы, по которым они резали. И иконостас, можно сказать, делали наши мастера аблязовцы. Резали из липы. Если зайти в алтарь и посмотреть на иконостас с обратной стороны, то увидим там слабо обработанные липовые колоды – слеги. Если бы работали пришлые, то обработка была бы другой». (Запись беседы с А. В. Долгушевым от 09.10.2010 г.)

Библиографический список

Лоренцо Бсрнини, Воспоминания современников. М. 1965, илл. 15–18.

Артем Дежурко, Ватиканский изворот. Балдахин собора святого Петра в Риме. 2004. Интернет, стр. 1–5.

М. Гордеева, Сандро Боттичелли, М. 2009, С. 17, 44.

Кольян Т. Н., Прадед А.Н. Радичева Григорий Афанасьевич Аблязов, // Пятые сытинские чтения. Материалы всероссийской научной конференции «История и культура Поволжья в микроисторическом измерении». Ульяновский государственный историко-мемориальный музей-заповедник «Родина В. И. Ленина». 2010, С. 523–544.

Невоструев К. И., Жадовская Казанская Богородицкая пустынь Симбирской Выпуск II. Симбирск. 1915.

Липатова С. Н., Фрески собора Сретенского монастыря. М. 2009, С. 39–45.

В Троицкой церкви 1794 г. пос. Пашия по описи церковного имущества в архиве РГАДА – Фонд Голицыных, д. 1263, оп. 10, ч. II ед. хр. 1637. цит. из: О. М. Власова. Пермская деревянная скульптура. Между Востоком и Западом. Пермь. 2010. С. 72–74.

Из. с. Коса О. М. Власова, указ. соч. С. 81; из Переславля-Залесского – Т. Л. Попова. Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. М. 2009, с. 121.

См. *Попова Т. Л.*, Указ. соч. С. 97, 184.

Там же, С. 9.

Joachim Poeschke, Italian Mosaics 300–1300. New York. London. 2010, илл. 152, 163. 196; Н. Б. Салько. Живопись Древней Руси XI – начала XIII века. Л. 982. илл. 10, 66.

Соболев Н. Н., Русская народная резьба по дереву. М. 2000, С. 232–233.

Пилявский В. И., Тиц А. А., История русской архитектуры. Л. 1984, С. 280; Н. Н. Соболев. Указ. соч. С. 248–260.

Соболев Н. Н., Указ. соч. С. 238.

Салько Н. Б., Указ. соч. илл. 10.

Соболев Н. Н., Указ. соч., С.239.

Власова О. М., Указ. соч., С. 74.

Комашко Н. И., Преображенский А. С., Смирнова Э. С., Русские иконы в собрании Михаила де Буара (Елизаветина). Каталог выставки. Государственный музей-заповедник «Царицыно». М. 2009, илл. 49.

Власова О. М., Указ. соч., С. 74.

Там же, С. 70–72.

Соболев Н. Н., Указ. соч. С. 241.

Мокина Т. М., Синтез внутреннего оформления Сампсониевского собора. Музей-заповедник «Исаакиевский собор». Интернет.

Вуйцик В. С., Львовский государственный историко-архитектурный заповедник. Львов. 1979, илл. интерьерера каплицы Боимов.

Lexikon der christlichen ikonographie. Bd. III. Rom. 1994. s. 345.

Власова О. М., Указ. соч., с. 81.

А. П. Тычинин
Санкт-Петербург

Угличская деревянная скульптура в собрании Государственного русского музея

Русский музей располагает достаточно большим собранием деревянной христианской скульптуры, включая произведения с начала XIV в. Хранение распределено между отделами древнерусского, народного и прикладного искусства и сектором скульптуры XVIII – нач. XX вв., соответствуя тематике и направленности изучения каждого из отделов. В состав коллекции, помимо более ранних резных изображений, почитаемых на Руси святых, входят комплексы объемной деревянной скульптуры, оформлявших иконостасы как столичных, так и провинциальных городских и сельских церквей XVIII–XIX вв. Коллекция деревянной скульптуры Русского музея разнообразна, представляет разновременные комплексы и школы из различных регионов страны.

Данная статья является продолжением работы [Тычинин А. П., 2009] над изучением поступивших в 1963 г. в Государственный Русский музей 14 деревянных скульптур из Угличского историко-архитектурного и художественного музея¹. Хранятся они в фонде Отдела народного искусства, представляют собой произведения церковной пластики XVIII – начала XIX вв., оформлявшей иконостасы и интерьеры храмов города Углича и монастырей. Выполненные резчиками эти работы покрыты сусальным золотом, а лица, руки и ступни, глаза, брови, волосы расписаны. Статья посвящена нескольким ярким произведениям из Углича в коллекции Русского музея, которым удалось найти аналогии в собрании Угличского музея. Высказаны предположения о композиционном размещении и сюжетах этих произведений. Упомянутые в данной статье произведения не были подробно исследованы в работах Н. В. Мальцева, одного из ведущих специалистов, занимающегося резной деревянной скульпту-

¹ Акт поступления скульптуры в ГРМ 3026-а от 09.04.1963. Инв. № Д-1876-1889.

рой, долгие годы работающего в ГРМ [*Мальцев Н. В., 1965, С. 13–14; Мальцев Н. В., 1981, С. 56*].

В 1960-е гг. XX в. продолжалась активная собирательская деятельность сотрудников музея, в том числе и Отдела народного искусства, для пополнения коллекции ГРМ. М. Н. Каменская – заведующая Отделом Народного искусства – была первым исследователем деревянной скульптуры. Документы свидетельствуют, что она была в Угличе в 1961 г. и составила список произведений, которые могли пополнить коллекцию Русского музея: 31 июля пришло официальное предложение об обмене экспонатами Угличскому историко-художественному музею на имя директора Л. В. Евсюлиной, в котором предлагались взамен экспонаты обменного Фонда Русского музея². В документе 1962 г., адресованном Министерству культуры, сказано: «ГРМ просит Вашего разрешения на передачу в ГРМ из Угличского историко-художественного музея 14 деревянных скульптур XVIII–XIX вв. местной работы. Угличский музей обладает значительным собранием местной деревянной скульптуры (свыше 120 произведений) и отобранные для ГРМ скульптуры являются вариантами остающихся в Угличском художественном музее памятников, поэтому полнота коллекции Угличской скульптуры будет сохранена. В то же время ГРМ, собирая и изучая народную скульптуру Севера и Среднерусских областей, пополнит существующее собрание произведениями Ярославской области»³.

Из Приказа по Министерству культуры РСФСР 150 от 14 февраля 1962 г., подписанного заместителем министра культуры РСФСР А. Филиповым, известно, что в целях более рационального использования музейных ценностей из обменного фонда Русского музея было переданы Угличскому историко-художественному музею 9 произведений живописи и 4 предмета народного искусства: 3 ярославских вышивки и туес, что подтверждается актом передачи от 21 марта 1963 г.

В Списке для передачи произведений в постоянное пользование Угличскому историко-художественному музею указаны: «1. Боткин «Женский портрет» инв. № ж-Б-504. 2. Маковский

² ВАГРМ. Ф. ГРМ(1). Оп. 6а1. Ед. хр. 263. Л. 99–100.

³ ВАГРМ. Ф. ГРМ(1). Оп. 6а1. Ед. хр. 305. Л. 18.

«Березовая роща» инв. № ж-2491. 3. Дубовской «Море с чайками» инв. № КПВ-4508. 4. Дубовской «Зимний пейзаж» инв. № КПВ-4133. 5. Дубовской «Зимний пейзаж» инв. № КПВ-4439. 6. Рылов «Стволы сосен» инв. № Ж-1666. 7. Айвазовский «Лунная ночь», инв. № Ж-6152. 8. Неизвестный художник «Портрет Екатерины II» инв. № ЖБ-677. 9. Неизвестный художник «Портрет Александра I в детстве», инв. № ЖБ-701. 10-12. Вышивки Ярославской области инв. №№ Б-2902, Б-2897, Б-2898. 13 Туесок берестяной инв. № 929».

В акте № 1219 о безвозвратной выдаче от 21 марта 1963 г. в списке произведений есть примечания, что инв. № ЖБ-701, ошибочно поименованный в приказе № 150, как «Портрет Александра I в детстве», является портретом Вел. кн. Константина Павловича. Так же ошибочно указан № КП/ВХ – 4133 картины Дубовского Н. Н. Зимний пейзаж, имеющий инв. № КП/ВХ-4433⁴.

А Угличскому музею товарищу Кислову передать в постоянное пользование ГРМ 14 произведений деревянной скульптуры, которым присвоены следующие инв. номера: Уг. 4658, 2374, 2467, 2469, 2428, 2481, 2496, 2395, 2409, 2418, 2423, 2416 (в ГРМ вместо Уг. 2416 передали Уг. 2418⁵), 2434 и одна фигура без указания номера⁶.

В процессе изучения коллекции деревянной скульптуры фонда Отдела народного искусства возникла необходимость в командировке в УГИАХМ для получения дополнительной информации и поисков аналогий угличской скульптуры. Как удалось выяснить, ознакомившись с музейным фондом Угличского музея, практически все скульптуры, поступившие в 1963 г. в Русский музей, являются частями ансамблей храмовой скульптуры церковей города Углича и окрестностей, хранящихся в УГИАХМ. Удалось подобрать аналогии многим скульптурам. Цель данного исследования – сравнить ряд произведений из коллекций ГРМ и Угличского музея, уточнить названия и опре-

⁴ ГРМ. Отдел учета. Книга безвозвратной выдачи №31. Приказ по министерству культуры РСФСР №150 от 14 февраля 1962 г.

⁵ ВАГРМ. Ф. ГРМ(1). Оп.ба1. Ед. хр. 263. Л.100. (Список деревянной скульптуры Угличского историко-художественного музея).

⁶ ГРМ. Отдел учета. Книга безвозвратной выдачи №31. Приказ по министерству культуры РСФСР №150 от 14 февраля 1962 г.

делить композиции. На сегодняшний день авторство и происхождение данных произведений не установлено.

В изучаемой коллекции угличской скульптуры самыми выразительными в художественном отношении произведениями являются горельефы евангелистов Иоанна (ГРМ Д-1887. 51x46x21 см) и Матфея (ГРМ Д-1884. 51x35x18 см). Удалось найти им аналогичную пару евангелистов Луки (УГИАХМ С-53. 50x40 см) и Марка УГИАХМ С-52. 50x50 см) из собрания Угличского музея. Все четыре скульптуры 50 см высотой. В инвентарной книге Угличского музея место прохождения всех четырех скульптур не указано. Сходство в решении композиций этих четырех вещей очевидно. По стилистическим особенностям барочной пластики время создания можно отнести ко второй половине или концу XVIII в. Все четыре евангелиста представлены сидящими на скамьях, на коленях они держат раскрытые книги. Можно отметить единообразие в пластическом решении драпировок, сходство в манере изображения лиц, рук и ног. Различна сохранность скульптур. Имеет значение и разница условий хранения в течение последних пятидесяти лет. Сравнивая статуи четырех евангелистов, отметим, какие видны утраты: например, изначально у всех были нимбы, а в руках – перья (В произведениях из ГРМ то и другое отсутствует). По всей видимости, учитывая горельефный вид и гладкие тыльные стороны – крепились скульптуры к плоской поверхности. И логичнее всего представить эти четыре резных изображения в общей композиции царских врат. Произведения эти можно расположить попарно друг над другом, в соответствии с традиционным размещением изображений евангелистов на царских вратах: вверху – Иоанн с орлом, Матфей с ангелом (ГРМ), в нижнем ряду – Лука с тельцом и Марк со львом (УГИАХМ). Евангелисты в обеих парах композиционно симметрично развернуты друг к другу. По контрасту с образами евангелистов изображения их символов животных и орла выявляют непосредственность их создателей. Льва мастера раньше не видели, и в данном случае образ собирательный – он похож и на бычка, и козла, и свинью. По размерам и качеству позолоты можно предположить, что евангелисты украшали Царские врата иконостаса большого и богатого храма.

К рассмотренным евангелистам близка фигура ангела из собрания ГРМ, что позволяет установить сходство в резбе складок одежды и форме вытянутого узкого лица Ангела (ГРМ Д-1888. 63x25x12 см). К этой скульптуре в фондах Угличского музея удалось отыскать аналогию – композицию зеркально повернутого ангела с таким же узким лицом и острым подбородком с близкими размерами (УГИАХМ С-77. 62x22 см). Практически идентично исполнены завитки волос, черты лица и трактовка одежды.

Применительно к рассмотренным произведениям, выполненным в сходной стилистической манере, можно говорить, что они принадлежат к одной школе. В фондах Угличского музея хранятся еще несколько небольших горельефов ангелов с золочеными одеждами, так же стилистически близких. Данная часть Угличского собрания представляет значительный художественный интерес, но информация о происхождении этой скульптуры отсутствует, и необходимо дальнейшее исследование.

Можно предположить, что к аналогичной композиции четырех евангелистов, подобной той, что мы рассматривали выше, относится и горельефная скульптура Святого из ГРМ (ГРМ Д-1883. 68x35x12 см), немного большего размера, чем рассмотренные ранее произведения. И в этом случае удалось найти аналогии: в фондах УГИАХМ хранятся две фигуры евангелистов, сидящих на стульях (УГИАХМ С-50. 66x35 см; С-51. 66x35 см). (Сидящие апостолы под старыми инв. номерами Уг. 7293, Уг. 7294). В старой инв. книге Угличского музея следующий номер – Уг. 7295 – списан (т. е. передан в ГРМ). Относительно этой вещи в инвентарной книге указано, что статуя такого же вида, как и две предыдущих, только без ножек от сидения стула. Руки сложены вместе. Происхождение, как и у двух других евангелистов со стульями, неизвестно. По стилистическим особенностям эти произведения барочного характера. Их отличают очень выразительные и вдохновенные лица. Одинаковая трактовка складок лба, надбровные дуги, изображение волос бороды и усов, пластика рук и ног, а так же сходное решение драпировок одежды. Свободно выполненные динамичные композиции и стремление приблизиться к натуре говорят о

мастерстве резчиков, а так же и о западном ориентире в исполнении данных произведений. Время создания можно обозначить концом XVIII в.

Другая группа произведений из ГРМ, представляющая безусловный художественный интерес – значительно больших по размеру – их высота чуть более метра – это Апостол (ГРМ. 118x34x19 см) и Предстоящая (ГРМ. 107x35x15 см). Н.В. Мальцев считает это произведение Марией Магдалиной [*Мальцев Н. В. 1965, С.13*].

К этим скульптурам примыкает и схожая по пластическому решению фигура Предстоящей (ГРМ. Д-1877. 107x35x15 см), при передаче в музей обозначенная Святым⁷. Н. В. Мальцев счел его Иоанном Богословом [*Мальцев Н.В. 1965, С. 13*]. После знакомства с фондом деревянной скульптуры в Угличе можно определить название интересующей нас скульптуры: фигура, записанная в действующей инвентарной книге ГРМ ОНИ Д-5 как «Фигура предстоящей» – Ангел. Это известно из документов УГИАХМ – в записях старой инвентарной книги, откуда произведение было исключено (бывший Уг. 7305). Два похожих произведения, имеющие инвентарные номера Уг. 7306 и Уг. 7307, такие же золоченые фигуры, стилистически и композиционно близкие скульптуре из ГРМ, с очень похожими по исполнению лицами и одеждой, значатся в документах УГИАХМ как ангелы (УГИАХМ С-44 Ангел. 115x42 см; С-45 Ангел. 115x42 см). Кроме того, у одного из них есть отдельно хранящиеся позолоченные крылья. О том, что на тыльной стороне скульптуры из ГРМ крепились раньше крылья, свидетельствуют выступающие из дерева четыре кованых гвоздя.

Как известно из описаний в старой инвентарной книге Угличского музея, скульптуры из УГИАХМ в золоченых одеждах (УГИАХМ С-44 Ангел. 115x42 см; С-45 Ангел. 115x42 см) имеют в левой руке 2 деревянных гвоздя грубой формы черного цвета длиной 13 см, что указывает на то, что это, вероятно, ангелы, держащие в руках символы страстей Господних. При сравнении мы видим аналогичные овалы лица, локоны, брови, губы и подбородки, шеи и вырез одежды. Общее решение фигур и одеяний со складками, загнутыми около ступней ног. На

⁷ ВАГРМ. Ф.ГРМ(1). Оп.6а1. Ед. хр. 263. Л.100.

хранящихся в Угличе скульптурах с тыльной стороны сохранились крепежные брусья, что объясняет разницу в размерах со скульптурой из ГРМ.

В результате выявлено очевидное стилистическое сходство в исполнении скульптур – Апостола и Марии Магдалины из ГРМ и Иоанна Богослова (УГИАХМ С-86 Мария Магдалина. 115x42 см) А. Н. Горстка определил эту скульптуру как Иоанна Богослова [*Горстка А. Н. 2009, С. 97,125*], Богоматери (УГИАХМ С-88 Богоматерь Предстоящая 117x46 см), а так же Старца (УГИАХМ С-33 Фигура старца. 112x42 см) из УГИАХМ. Они сходны размерами, характером исполнения позолоченных драпировок, росписью и формой лиц. Общее можно найти в форме узла поясов у Марии Магдалины из ГРМ и Иоанна Богослова из Угличского музея. Головы скульптур немного опущены. Можно предположить, что произведения эти могли составлять вместе единый сюжетный комплекс, такой как «Положение во гроб». Тогда Апостол из ГРМ и Старец из УГИАХМ могут быть Никодимом и Иосифом, которые фланкируют композицию у гроба. Так как эти скульптуры – круглые и обработанные с двух сторон – они явно рассчитаны на круговой обзор. А Мария Магдалина, Богоматерь и Иоанн Богослов имеют плоские тыльные стороны и крепились к стене. Эти фигуры могли быть в центре композиции за гробом.

Многофигурные скульптурные композиции были распространены в Западной Европе, но так же создавались и в России. Например, в собрании Пермской Государственной художественной галереи находится композиция «Положение во гроб», датируемая XIX в. и поступившая в собрание из с. Шакшер Чердынского района (ПГХГ ДС-87. Положение во гроб. 65x92x10 см), и аналогичный сюжет в церкви Рождества Христова с. Нижнее Аблязово Кузнецкого района Пензенской области втор. пол. XVIII в. [*Рассказова Л. В. 2008, С. 136–143, 212, 213*]. В отличие от экспрессивных западных аналогов русские вариации этого сюжета более сдержаны и статичны. Мастера стремились вложить в образы предстоящих глубокий духовный смысл, не отвлекаясь на внешние эффекты.

Рассматривая барельефную многофигурную композицию «Коронование Богоматери» (УГИАХМ. С-109. Коронование

Богоматери. 90x85x12 см) из Угличского музея, где Бог Отец и Бог Сын держат корону, которая должна венчать поднимающуюся на небеса Богоматерь, обращает на себя внимание то, что сама фигура Богоматери отсутствует. Сопоставив композицию, в которой видны очертания недостающей фигуры с позой и размером скульптуры молящейся (ГРМ. Д-1886. Горельеф Фигура молящийся. 42x19x10 см) со сложенными на груди руками из коллекции ГРМ, необходимо предположить, что она являлась частью этого горельефа. Композиции из Угличского музея в плохом состоянии, позолота и краска во многих местах отваливаются. На месте, где должна находиться скульптура Богоматери, остался след в виде силуэта. Центральная часть композиции, поле, где должна располагаться фигура Богоматери – зеленое. Остатки зеленой краски видны и на тыльной стороне горельефа молящийся (из ГРМ). Сравнивая скульптуры, заметно, что фигура Богоматери точно ложится на оставшийся след и предстает перед нами поднимающейся на облаках, что соответствует иконографии Коронования Богоматери. Еще одна косвенная причина считать это предположение верным – то, что по документам «фигура святой» передавалась в Русский музей без инв. номера⁸. Подобные композиции – с использованием иконографии сюжета западного происхождения – появились в России в XVIII в. и стали использоваться наряду с другими не только в иконах, но и в скульптуре.

Сравнивая композицию Коронования Богоматери с рассмотренными выше скульптурами, замечаем сходные черты в пластическом решении складок одежды, прядей волос, росписи лиц с характерным румянцем Богоматери из ГРМ и Богоматери из Угличского музея. У Бога отца и Апостола из Русского музея похожи лица и бороды. Эти произведения, вероятнее всего, не только были выполнены одними резчиками, но и украшали интерьер одной церкви.

При сравнении произведений из коллекции ГРМ и УГИАХМ⁹

⁸ ВАГРМ. Ф.ГРМ(1). Оп.6а1. Ед. хр. 263. Л. 100.

⁹ Выражаю глубокую благодарность за предоставленную возможность ознакомления с коллекцией Угличского музея научным сотрудникам и хранителям О. Б. Поляковой и В. А. Колгановой, а также сотрудникам Отдела народного искусства ГРМ Г. А. Пудову и И. Н. Важинской за помощь при фотографировании скульптуры Русского музея.

обращает на себя внимание то, что эти работы были выполнены талантливыми мастерами, возможно, составляющими артель, которая занималась выполнением подрядов на изготовление скульптурного убранства интерьеров местных храмов. Об этом свидетельствует стилистическое единство произведений, хранящихся в фондах музея Углича и Государственного Русского музея. Об этой художественной мастерской нет публикаций, и это повод к продолжению исследования самих скульптур, к выявлению документов и фотоматериалов, которые бы помогли ответить на вопрос, для каких храмов выполнялись эти скульптуры и какими мастерами. Изучение этой школы может помочь в исследовании произведений, хранящихся в коллекции Русского музея.

Библиографический список

Горстка А. Н., 2009, Деревянная скульптура//Сокровища древнего Углича XV–XX веков. Декоративно-прикладное искусство музейного собрания. Углич.

Мальцев Н. В., 1965, Каталог произведений русской деревянной скульптуры и резьбы по дереву из фондов Государственного Русского музея. Л.

Мальцев Н. В., 1981, Деревянная скульптура // Добрых рук мастерство. Л.

Рассказова Л. В., 2008, Плащаница из церкви Рождества Христова в селе Нижнее Аблязово Кузнецкого района, Пензенской области // Древнерусская скульптура. Запад-Россия-Восток. Диалог культур. М.

Тычинин А. П., 2009, О деревянной скульптуре из Углича // Русский музей. Страницы истории отечественного искусства. Вып. 17. СПб. С.73–82.

О. А. Васильева
Псков

Деревянная плащаница как иконографический вариант сюжета «Христос во гробе» из собрания Псковского музея

В собрании Псковского музея хранится интересный памятник культовой скульптуры XIX в. «Христос во гробе» (ПКМ 1754). Это резное деревянное изображение фигуры Христа, лежащего в гробу, в терновом венце, со сложенными на груди руками, в набедренной повязке, глаза его закрыты, голова слегка наклонена влево. Гроб имеет крышку. Его размеры – 164x80 см. Скульптурное изображение Христа проработано с двух сторон – лицевой и тыльной, к дну гроба не прикреплено¹.

Символический смысл изображения Иисуса Христа мертвым в гробу – передает Высшее Умаление и Смирение Царя Славы, что в точном переводе с греческого языка «*ἄκρα ταπεινώσις*» («Акра Тапейнозис, Акра Тапейнозис») и есть крайнее уничтожение, унижение, умаление, смирение)². В богословском смысле пределом уничтожения Христа являются именно Его смерть и труп, а также факт его, как смертного человека Сошествия во ад, ибо «Отрок Господень был лишен защиты и правильного суда», о чем неоднократно упоминается в тексте Библии (3Цар 18:44; 4Цар 4:24; Иов 4:2; 12:15).

Первые иконографические варианты Акра Тапейнозис (*Akra Tapeinosis* «Христа во гробе») известны в византийской и древнерусской иконописи с XII в. и представляют Христа изображенным по пояс, стоящим в гробу, на фоне креста, со

¹ ПКМ 1754. Поступила из музея Церковно-археологического Комитета, так же упоминается в книге Спутник по древнему Пскову со следующим описанием: «Плащаница, состоящая из деревянного гроба и лежащей в нем деревянной фигуры Спасителя во весь рост, в терновом венце, доставленная из погоста Хворостина, Торопецкого уезда», .Н. Ф. Окулич –Казарин, Псков, 1913.

² Лопухин А. П. Толковая Библия. Книга пророка Исайи, издание исправленное и дополненное, 2003 год. Василик А. А. Иерусалимская традиция прототипа композиции «Христос во гробе». «12 Рождественские чтения». Сборник материалов. М., 2004.

склоненной головой и закрытыми глазами, с руками, скрещенными впереди или бессильно опущенными вдоль тела, и следами ран. Образ сопровождается надписью: «Царь Славы» или реже – «Снятие со креста». При этом положение рук, головы, креста, гроба и расположение надписи могут иметь варианты, то есть не строго фиксированы. Данная иконография не является изображением какого-либо страстного сюжета, так как Иисус представлен вертикально, на фоне креста – это не Положение во гроб; он не пригвожден к нему, значит, это – не Распятие Христово; его никто не поддерживает, то есть это – не Снятие с креста. Кроме того, он не завернут в саван, хотя должен бы был. Литургический текст, соответствующий данной иконографии, не обнаружен. Но, вероятнее всего, что замысел изначально был символический, интерпретирующий догматическое понимание смерти Христовой.

В Божественном предопределении Сын должен был не только «умереть за грехи наши», но и «вкусить смерть», то есть познать естественное для людей состояние смерти, соответственно, состояние разделения души и тела. В евангельском повествовании – это время от момента, когда Христос испустил дух на кресте, и до момента, когда Он воскрес. И одновременно в этом же состоянии умершего Христа заключена божественность тайны его Погребения и Сошествия в ад. Это тайна раскрывается для посвященных в событиях Святой Субботы, когда Христос, положенный во гроб, символизирует субботнее отдохновение Бога после принесения его Сыном жертвы во имя спасения людей. Пробразная связь прошлого и будущего с настоящим в событии смерти Христовой в момент его пребывания во гробе определена словами Священного писания «...и был мертв, и се, жив во веки веков» (Откр 1, 18), что в храме символизирует престол, как образ Погребального ложа в пещере Гроба Господня³. В богослужении Византийской Церкви Гроб Господень – предмет, на котором в течение года до Великой пятницы лежит плащаница. Плащаница, как и Гроб Господень, является неотъемлемой частью чинопоследования службы

³ Погребальное ложе с лежавшей на этой «лавице» плитой трансенны, являлась престолом, на котором совершается таинство евхаристии; престолом также служила еще и плита, некогда прикрывавшая вход в пещеру Гроба, и также называвшаяся «Гробом Господним».

Великой пятницы и Великой субботы. В литургическом аспекте, в каждом храме образом Гроба Господня⁴ является престол, где совершаемое таинство Святых Даров и преобразует финальную часть земной истории Иисуса Христа. При переносе святых даров на престол «... святая трапеза соответствует погребению Христову, когда Иосиф, сняв тело Христово со креста, обвил его плащаницею чистою, и, помазав ароматами и миром, подъял с Никодимом и положил в новом, изсеченном из камня, гробе»⁵. Следуя историческому повествованию, в византийской богослужебной традиции символическое значение смерти Христовой раскрывают священнодействия с плащаницей во время богослужения Великой Пятницы и Великой Субботы то есть в дни, посвященные воспоминанию пребывания Христа во гробе. Богословское определение и, в свою очередь, назначение плащаницы отражает ее центральная композиция, в которой расположено изображение «Положение во Гроб», полностью или частично воспроизводящее событие. Иконография «Положения во гроб» включает в себя гроб с телом Христа, припавшую ко гробу Богородицу, Иоанна Богослова, тайных учеников Христа Иосифа Аримафейского и Никодима, жен-мироносиц. По периметру плащаницы обычно шьется (или пишется) золотом текст тропаря Великой субботы: «Благообразный Иосиф с древа снем пречистое тело Твое, плащаницею чистою обвив и вонями (вариант: благоуханьями) во гробе нове покрыв, положи». Следовательно, иконография композиции «Погребение Христа» и «Христос во гробе» идентичны с тем отличием, что в последнем нет изображения свидетелей. Однако это привносит особый оттенок сакральной таинственности, которая сокрыта от глаз окружающих, то есть тайны самой смерти, что характеризует особенности сюжета «Христос во гробе».

В католической традиции изображение темы смерти Христа складывается под влиянием древней византийской иконогра-

⁴ [Кавасила] Николай, архиепископ Солунский. Толкование божественной литургии // Писания Святых Отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию богослужения, т. 3. СПб., 1857, С. 291–456.

⁵ [Герман, патриарх Константинопольский]. Святого отца нашего Германа патриарха Константинопольского последование и изложение церковных служб и обрядов и таинственное умозрение о их значении // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. СПб., 1855, С. 393.

фии икон «Христос во гробе», традиционных композиций плащаницы и в значительной степени особого почитания в западном мире образа Гроба Господня⁶. В результате появляется отдельный иконографический тип «Муж скорбей»⁷, где Христос изображался, следуя византийской иконографии, вертикально, по пояс, но часто с открытыми глазами, то есть живым. «Муж скорбей»⁸ — определение Иисуса Христа, идущее из ветхозаветного предсказания о грядущем Мессии в 53-й главе «Книги Исайи»⁹. «Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое» (Ис.53:1-3). Символический смысл данного образа – добровольное принятие Сыном Божиим человеческого облика со всеми его немощами и роли жертвенного «козла отпущения». Иконографический тип Иисуса-Мужа скорбей в западноевропейском искусстве является изображением Христа в терновом венце, с кровавыми следами от бичевания и с орудиями Страстей. На некоторых ранних работах встречаются гроб и пещера, как атрибуты его смерти и погребения. В «Муже скорбей» – Христос скорбящий за все человечество, поэтому часто изображается в задумчивой позе, подпирающим щеку рукой, что в католических странах по-своему развивает тип Акра Tapeinosis («Христос во гробе»)¹⁰, но в несколько ином толковании – поскольку в Византийской иконографии Христос изображался все-таки мертвым.

Так же очевидны византийские традиции, и, прежде всего, композиционных построений плащаниц на западноевропейские памятники, в которых тело мертвого Христа изображается после сцены Положения во гроб и Оплакивания, и до сцены Воскресения, то есть в иконографических вариантах «Мертвый

⁶ Идеи крестовых походов, создание ордена «Гроба господнего».

⁷ Тип часто совмещается с иконографией Ессе Номо, из которого, предположительно, развился. Но в отличие от него? в «Муже скорбей» Иисус изображается в одиночестве (а не в сопровождении стражников), максимум – поддерживаемый ангелами. Кроме того, Ессе Номо является изображением фактического эпизода Страстей – предстояния Христа перед Пилатом и выдача его толпе, а «Муж скорбей» – абстрактная иллюстрация тщеты и страданий, испытываемых им.

⁸ лат. *Vir dolorum*, ивр. נִשְׁבֵּחַ לְעֵינַי, *ниш'бах'о'вай*

⁹ Лопухин А. П., Толковая Библия. Книга пророка Исайи, издание исправленное и дополненное, 2003 г.

¹⁰ Д. Аррас, Деталь в живописи. СПб, 2010. С. 96–105

Христос в гробе». Подобные изображения более всего стоит рассматривать как аллегорические и символические, поскольку они лишены присутствующих персонажей при погребении и оплакивании, а так же здесь Иисус изображается без покрывала, в то время как в могиле Иисус был завернут в саван.

Наиболее известным примером подобного изображения является картина Ганса Гольбейна «Мертвый Христос в гробе», которая, как считается, представляет собой элемент не сохранившегося алтарного образа, предположительно нижнюю часть одной из створок. По другой версии – «...такие изображения во времена Гольбейна в Южной Германии служили крышкой макета Гроба Господня, в который клали скульптуру Христа в Страстную пятницу ...»¹¹, что связывает традицию «пасхальных гробниц» – декораций для театрализованного церковного представления в Страстную неделю с символическим назначением плащаницы и совершаемыми с нею действиями во время служб на Великую Пятницу и Великую Субботу. Данные театрализованные действия восходят к XI веку, когда возникли самые первые литургические «протодрамы» о Сошествии во ад и Воскресении. В первоначальном варианте «погребался» крест, завернутый в пелены. Затем в Европе получила развитие традиция «погребать» освященную гостию – пресный хлеб, как символ тела Христова, затем скульптурное изображение мертвого Спасителя.

Ганс Гольбейн создал одно из самых значительных и самых странных своих произведений – «Мертвый Христос в гробу» – в 1521 г.¹² К этому моменту изображение мертвого Христа, лежащего на погребальном столе, знали и немецкая, и итальянская художественные традиции, что мы видим по работам Грюневальда или Карпаччо «Положение во гроб»¹³. Однако картина Гольбейна имеет особое звучание – он изобразил не просто мертвого Христа, он написал Христа одинокого в своей

¹¹ А. Ахтырская, SWISS AFFICHE. Москва, март–апрель 2006.

¹² Немилев А. Г., Гольбейн Младший [Альбом]. – М.; Л., 1962; Либман М. Я., Дюрер и его эпоха. – М., 1972; Пахомова В. А., Графика Ганса Гольбейна Младшего. – Л., 1989.

¹³ Витторио Карпаччо. Размышления о страстях Христовых. Нью-Йорк, музей Метрополитен; Плач над мертвым Христом. Берлин Далем, музей. Обе картины написаны на одну и ту же тему «Оплакивание Христа».

смерти. Перед нами смерть в самом неприглядном виде: сведенное судорогой лицо, застывшие и потерявшие блеск глаза, всклокоченные волосы, торчащие ребра. Это то изображение смерти человека, которое в большей степени, чем другие западноевропейские живописные работы, связано с типом «Акра Тапейносис», то есть крайним уничтожением, унижением Богочеловека. В скульптурных изображениях данная тема получает развитие через включение в композицию таких деталей, как изображение Орудий Страстей рядом с Христом, тернового венца, ран от гвоздей и копья, капель крови. При этом скульптурные композиции все чаще изображают конкретный момент Страстей – Оплакивание, когда с фигурой Христа изображены Марии, Иосиф, как без свидетелей, как, в скульптуре Джузеппе Санмартино «Il Cristo Velato» в неаполитанской капелле Сан-Северо. При этом скульптурная композиция «Христос во гробе» часто становится частью алтаря, как например в церкви святого Леонарда города Заутлеу (Бельгия), сочетающаяся с живописной работой Лодевейка Ратса (Lodewijk Raets) «Жены-мироносицы у гроба Господня (1504). Эта скульптура обработана с двух сторон, не укреплена к дну гроба, что, возможно, связано с традицией «пасхальных гробниц», о которых говорилось выше. Памятник из Псковского собрания повторяет алтарную композицию, только с той разницей, что в нем есть еще и крышка гроба, и изображение Христа должно быть ею закрыто. Это обстоятельство, возможно, связано с интерпретацией того эпизода евангельского события («Жены мироносицы у гроба Господня»), когда «По прошествии субботы Мария Магдалина и Мария Иаковлева и Саломия купили ароматы, чтобы идти помазать Его» (Марка, 16:1; Луки 24:1 28:1), но, придя на место погребения Христа, они увидели, что камень, закрывавший вход в пещеру, отвален. По образу подобия сам гроб олицетворяет пещеру, крышка гроба, тот камень, которым пещера была «запечатана». Хотя пропорции и очертания гроба псковской скульптурной композиции «Христос во гробе» не повторяют Гроб Господень или Святой Гроб (греч. *Αγιος Τάφος*) – главную святыню христианского мира, гробницу Храма Воскресения Христова в Иерусалиме. К тому же традиционно в подобных композициях «Христос во

гробе» крышка отсутствует. Все это оставляет вопросы о возможном местоположении псковского памятника в храме и его назначении принадлежности. «Христос во гробе» – происходит из православного храма погоста Хворостина Торопецкого уезда. В Псковских церквях он не имеет аналогов¹⁴, поэтому не случайно, что, несмотря на источник поступления, в музейных документах скульптура определена как западноевропейская. В католических соборах по отмеченной выше традиции деревянные образы «Христос во гробе» являлись либо частью алтарных композиций, либо самостоятельными, интерпретирующими тему смерти Христа (Скульптура Грегорио Фернадеса, XVII в., церковь Сан-Мигель, Вальядолид,). Наш памятник по своей конструкции не предполагает соединение с другими скульптурными группами, например фигурами предстоящих или оплакивающих, поэтому можно допустить, что данная деревянная композиция могла находиться в православном храме и служить образом Гроба Господня. Но форма гроба не отвечает христианским традициям, по которым он должен повторять очертания прямоугольной пещеры погребения «Гроб же Господен собою таков, – пишет игумен Даниил, – ¹⁵это как бы маленькая пещерка, высеченная в камне.... по правую руку – скамья, высеченная в том же пещерном камне: на той скамье лежало тело Господа нашего Иисуса Христа. Сейчас та святая скамья покрыта мраморными плитами». Такую прямоугольную форму изображения гроба мы встречаем в живописных произведениях, а так же храмах. Таким образом, наш памятник, соединивший особенности православной и католической традиции иконографического сюжета «Христос во гробе», имеет черты своеобразия. К тому же в музейных документах он определен, как «резная плащаница», что указывает на его символическое назначение в храме и использование в богослужении во время определенных служб, как плащаницы. В XIX столетии в России тема смерти, страданий Христовых становится популярной, и активно интерпретируется ведущими

¹⁴ Аналогии находим, например, в собрании Калужского областного художественного музея. Сборник научных трудов, Калуга, 2008, С. 197–200.

¹⁵ Архимандрит Леонид Кавелин. Старый Иерусалим и его окрестности. Из записок инока-паломника. — М.: Индрик, 2008. С. 66–69. «Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли».

русскими живописцами – К. Брюлловым, В. Боровиковским. Частое посещение художниками Святой Земли, одновременно поиски новых художественных форм воплощения увиденного, иногда стирают жесткие канонические рамки, привнося в произведения допустимые творческие новации. Вполне вероятно, к подобному типу памятников относится скульптура Псковского музея, которая в данном докладе введена в научный оборот, что дает надежду на последующее ее более всестороннее изучение широким кругом специалистов.

Примечание

ПКМ 1754. Поступила из музея Церковно-археологического Комитета, так же упоминается в книге Спутник по древнему Пскову со следующим описанием: «Плащаница, состоящая из деревянного гроба и лежащей в нем деревянной фигуры Спасителя во весь рост, в терновом венце, доставленная из погоста Хворостина, Торопецкого уезда», Н. Ф. Окулич –Казарин, Псков, 1913.

Библиографический список

Лопухин А. П., Толковая Библия. Книга пророка Исаяи, издание исправленное и дополненное, 2003.

Василик А. А., Иерусалимская традиция прототипа композиции «Христос во гробе». «12 Рождественские чтения». Сборник материалов. М., 2004.

Николай [Кавасила], архиепископ Солунский. Толкование божественной литургии // Писания Святых Отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию богослужения, Т. 3. СПб., 1857, С. 291–456.

Герман [патриарх Константинопольский], Святого отца нашего Германа патриарха Константинопольского последование и изложение церковных служб и обрядов и таинственное умозрение о их значении // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. I. СПб., 1855, с. 393.

Аррас Д. Деталь в живописи. СПб /, 2010. С. 96–105

Ахтырская А., SWISS AFFICHE. М., 2006. Март-Апрель

Немилов А. Г., 1962, Гольбейн Младший [Альбом]. М.; Л.

Либман М. Я., 1972, Дюрер и его эпоха. М.

Пахомова В. А., 1989, Графика Ганса Гольбейна Младшего. Л. *Витторио Карпаччо*, Размышления о страстях Христовых. Нью-Йорк, музей Метрополитен; Плач над мертвым Христом. Берлин Далем, музей. Обе картины написаны на одну и ту же тему «Оплакивание Христа».

Аналогии находим, например, в собрании Калужского областного художественного музея. Сборник научных трудов, Калуга, 2008, С. 197–200.

Архимандрит Леонид Кавелин, Старый Иерусалим и его окрестности. Из записок инока-паломника. – М.: Индрик, 2008. С. 66–69. «Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли».

Н. В. Казаринова
Пермь

**Иконостас церкви Вознесения в Чердыни,
написанный братьями Поповыми, сыновьями ма-
стера Московской оружейной палаты**

Древнее Прикамье хранит множество исторических и художественных раритетов. Часть из них давно осела в музейных собраниях и стала всеобщим достоянием. Не меньшая часть, при всей известности, еще нуждается в пристальном изучении, сопоставлении и, может быть, только тогда откроет тайны своего происхождения и бытования на Пермской земле.

Чердынский край был своеобразным центром освоения огромных уральских пространств. Город Чердынь до конца XVI в. являлся крупным административным и торгово-ремесленным центром этого обширного лесного края, своеобразным форпостом-крепостью. С Чердыню связаны многие исторические события. Не случайно чердынские древности всегда в поле зрения исследователей. Здесь многое начиналось, отсюда шла христианизация Перми Великой, здесь впервые начали крестить коми-пермяков. Третий преемник Стефана Пермского – епископ Питирим в 1455 г. предпринял такую попытку. Христианизацию Перми Великой завершил епископ Иона в 1462 г. В Чердыни был создан один из самых первых монастырей Прикамья – Иоанно-Богословский мужской монастырь.

Церковь Иоанна Богослова является уникальным памятником истории и архитектуры Пермского края. Она свидетель многих событий истории и для Урала. Иоанно-Богословский монастырь был основан в 1462 году как миссионерский центр [Чагин Г. Н., 2004, С. 65–68]. Первоначально в монастыре была одна деревянная церковь – Иоанна Богослова, затем была построена каменная Вознесенская церковь. Обе церкви сгорели в большой пожар 1700-м году. После пожара церковь была перестроена, так как не соответствовала новым церковным канонам. В строительстве, принимали участие пленные шведы-каменщики (существует запись о выдаче «шведским пленникам двум человекам, которые в Чердыни в Богословском монастыре у

строения, пятьдесят рублей»). К 1718 г. оканчивается перекладка церкви. С того времени и вплоть до наших дней церковь не перестраивалась.

Она органично вписывается в чердынский ландшафт. Три основных объема – паперть, трапезная и собственно храм, следуя друг за другом, постепенно увеличиваются по высоте, представляют развитие композиции здания к реке. Алтарная часть, выступая в роли контрафорта, уравнивает движение общей композиции. Над основным храмом располагается двухъярусная звонница-восьмерик, являющаяся уникальной и не имеющая аналогов в Пермском крае. Скупая декоративная отделка фасадов, точные пропорции, белый цвет фасада, малое количество окон и их небольшой размер придают храму неповторимую красоту и легкость.

Здание совмещает две церкви – зимнюю и летнюю, расположенные друг над другом. На первом этаже (теплом) размещается главный храмовый престол Иоанна Богослова, на втором (холодном) – храм во имя Вознесения Господня. Нижний храм приземист, верхний – летний – высокий и двусветный. В верхний храм ведет лестница, сооруженная в двухэтажной паперти. Внутреннее убранство храма во имя Вознесения Господня аскетично – почти нет деталей, стены белые, без следов росписей. Скупая пластика интерьера выгодно подчеркивает сложность и уникальность «вписанного» в него иконостаса.

Иконостас – «сердце храма» и образ «горнего мира» – уникальный памятник храмового убранства первой трети XVIII в. Вероятнее всего, он не подвергался изменениям со времени его постройки и остался таким, каким был возведен в 1734 г. Все иконы остались со времени написания: не было ни замены, ни перестановки. Именно в этом особенная историческая и художественная ценность иконостаса. Все известные на сегодня в Прикамье древние алтарные преграды подвергались изменениям. Это могла быть замена памятников, изъятие или утрата. Замена икон ведет к изменению семантики иконостаса, так же как изъятие или утрата. Иконостас Вознесенской церкви, оставшийся без изменения со времени его возведения, позволяет оценить его как некое композиционное, художественное и смысловое целое.

Он достаточно известен, известна и подпись, которая не раз была опубликована. Вот она:

«Во славу святыхъ единосущныхъ, живо творящихъ, и неразделимыхъ, троицы, отца и сына и святого духа: При державе благочестивейшей самодержавнейшей великой государыне нашей Императрице Анне Иоанновне всея великая и малая и белая России самодержицы: При святейшемъ правительствующемъ синоде: Приосвященномъ епископе нашемъ лаврентии вятскомъ и великопермскомъ: Сея же святыхъ обители в бытности отца игумена Никиты углицкого еще охранять збратнею, построения иконостасъ всей церкви вознесения господя Бога и спаса нашего иисуса христа: 1734 года месяца февраля совершился: Писали иконописцы дмитрей и григорей федоровы дети поповы жители нижнего нова града служители синодального благовещенского монастыря».

Итак, подпись утверждает, что иконы были созданы мастерами Дмитрием и Григорием Федоровыми в 1734 г., служителями Нижегородского Благовещенского монастыря. Кто же они, служители монастыря? Оказывается, мастера довольно известные в свое время. Сведения о них «сложились» благодаря многим исследователям [*Лебедев А., 1879, С. 46–47; Каргер М. К., 1928, С. 126–127; Брюсова В. Г., 1984, С. 318; Комашко Н. И., 2001, С. 75–80; Казаринова Н. В., 1988, С. 145; Каптиков А. Ю., 1990, С. 161*]. Они – сыновья нерехчанина Федора Абросимова Попова, кормового иконописца Оружейной палаты. Писали иконы для многих нижегородских храмов, часть из них дошла до нашего времени. «Словарь русских иконописцев XI–XVII веков» перечисляет сохранившиеся произведения Григория Попова и его отца Попова Федора Абросимова Нерехчанина [*Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. 2003, С. 500, 506*]. К довольно внушительному списку бесспорных прибавляются приписываемые произведения. Очевидно, отец, иконописец Московской Оружейной палаты, привил навыки иконного письма своим сыновьям. В данном памятнике воочию представлена преемственность традиций и западных новаций, так как Оружейная палата, где работали во множестве и приглашенные западные мастера, была своего рода проводником новшеств.

В 1711 г. Московская Оружейная палата была реорганизова-

на, иконописцы и резчики были частично переведены в новую столицу – Петербург, частично распущены и вынуждены искать работу в российских провинциях. Мастера несли в дальние регионы высокое искусство иконописания. Останавливает внимание искусная резьба алтарной преграды. Авторы остаются пока неизвестными.

Итак, тябловый, пятиярусный, высокий иконостас. Перечислим чины – снизу вверх: местный, праздничный, полнофигурные деисусный (апостольский) и пророческий, поясной – праотеческий. Иконостас представляет цельную архитектурную композицию. Конструктивные элементы выполнены в стиле барокко и окрашены в два цвета – золотой и темно-зеленый. Прямоугольная сетка колонн, ордерная система, где каждый чин отделен друг от друга по высоте антаблементом, стройные вертикали резных полуколонн, резные рамы для каждой иконы исполнены с большим мастерством. Иконы имеют простую прямоугольную форму, пятый ряд – отдельно стоящие медальоны в которых представлены полуфигуры праотцев.

Центральная часть иконостаса выделена большим размером икон (по ширине врат) и искуснейшей резьбой Царских врат. Акцентирование проема Царскими вратами отражало их большое значение в процессе богослужения, подчеркивая границу двух миров – «горнего» и «дольнего». Они напоминают торжественную триумфальную арку. Над ними – резная сень, повторяющая волнистое навершие Царских врат в нижней своей части. Верх – подковообразный. Резьба – объемная прорезная с традиционным растительным орнаментом, растительными завитками, повторяющимися виноградными гроздьями, стилизованным цветком гибиска (китайская роза). В орнамент искусно вплетена царская корона, завершающая вал-нацельник. Истоки ордерных форм в их барочном варианте многие исследователи видели в немецком барокко, воспринятом через польское посредничество и предпочтения заказчика.

Завершает композицию иконостаса Распятие с предстоящими Иоанном Богословом и Богородицею. Иконы выполнены на досках, вырезанных по контуру изображений. Распятие возвышается над иконостасом, сам иконостас ассоциируется с подножием, напоминая Голгофу, и связывается по смыслу с идеей искупления.

Иконостас стоит на основании, своеобразном постаменте, украшенном растительным орнаментом. В основание иконостаса помещены надпись о создателях иконостаса и пять Ветхозаветных сюжетов, вписанных в овалы, которые дополняют смысловые акценты: «Видение Иаковом таинственной лестницы», «Видение Моисеем тернового куста, который горел и не сгорал – Неопалимая купина», «Притча о работниках и виноградаре», «Притча о сеятеле», «Явление Господа Моисею на горе Синай», «Синайский завет» – свидетельствует о религиозной истории человечества до христианской эпохи, прошедшей под знаком Завета с Моисеем. Геометризм композиции, рациональность, зрительная ясность структуры, простота измерений составляют достоинство построения иконостаса.

Не останавливаясь на спорном вопросе о том, как известные иконописцы могли появиться в Чердыни, о роли Строгановых в создании иконостаса. Н. И. Комашко считает, что иконостас был выполнен по заказу баронов Строгановых¹ [*Комашко Н. И., 2001, С. 75–80*], обратим внимание на его иконографическую программу. Со второй половины XVII в. в традиционной структуре иконостаса стали происходить изменения. Несмотря на каноничность чинов высокого пятиярусного иконостаса, в композиционных, художественных и смысловых акцентах отразились духовные перемены времени, вкусы и предпочтения образованного заказчика.

Несомненно, упоминающийся в воспроизведенной надписи иконостаса епископ Вятский и Великопермский Лаврентий (Горка) к смысловой программе иконостаса имел самое прямое отношение. Известно, что он родом из поляков, закончил Киевскую Духовную Академию. Был епископом Устюжской и Тотемской, затем Рязанской и Муромской епархий. В 1733–1737 гг. – епископ Вятский и Великопермский [*Агафонов П., 1993, С. 24*]. Идейная программа иконостаса не могла возникнуть без санкции высших церковных иерархов, к которым принадлежал епископ Лаврентий.

¹ Строгановы могли быть вкладчиками монастыря. Но кто из баронов Строгановых во времена бироновщины мог сделать заказ на создание иконостаса? И почему Строгановы (во множественном числе), а не епископ Лаврентий, который к епархии Пермской и Вятской имел самое непосредственное отношение?

Одна из сущностных черт иконостаса – его пропорциональная схема, масштабы высот отдельных иконных чинов (своего рода иерархия), что является и элементом содержания, и смысловым акцентом. Местный чин – по пропорциям – превосходит последующие. Слева от Царских врат расположена икона Богоматери Цезарской. Это довольно редко встречающаяся иконография Богоматери в типе Одигитрии. Мария и Христос изображены в царских коронах, а так же с символическими атрибутами – скипетром у Марии и сферы (державы) у Христа². Нет ли здесь некой исторической параллели с царствованием Анны Иоанновны? В клейме с подписью авторов-иконописцев имени «благочестивейшей самодержавнейшей великой государыни нашей Императрице Анне Иоанновне» уделено особое место.

В иконах местного чина располагаются Спас Вседержитель, храмовая икона Вознесения Христова, Собор архистратига Михаила и особо чтимые иконы – Богоматерь «Всем скорбящим радость» и хранителя Чердынской земли – Николы Можайского. Одна из особенностей иконостаса – апостольский чин, расположенный справа и слева от центральной иконы Деисуса [Бусева-Давыдова И. Л., 2000, С. 634, 637]. Именно в кон. XVII–XVIII вв. появляются новые идеологические и художественные тенденции – введение новых иконографических сюжетов и тем. Одна из особенностей – изменение деисусного чина. Он сложился еще в конце XIV в., изменение было связано с реформой Киприана и переходом на иерусалимский чин богослужения (вместо студитского) и победой исихазма. И с этого времени вплоть до конца XVII в. деисусный чин оставался неизменным. Он был смысловым центром иконостаса. Никонианские реформы привели к изменениям и некото-

² Известные иконы данной иконографии: в Спасо-Преображенской церкви местечка Усвяты Витебской губернии (не известно, сохранилась ли). По месту явления ее еще называют Боровской. Другая икона Цезарской Богоматери находилась в Московском Благовещенском соборе на горнем месте в левом отделении алтаря. Явление Богоматери Цезарской относят к 792 году. Празднование иконы Цезарской Богоматери – 9 апреля и 29 мая. Об иконографии Цезарской Богоматери см.: Поселянин Е. Богоматерь. Полное иллюстрированное описание ее земной жизни и посвященных ей имени чудотворных икон. В 2 тт. СПб. 1994 (репринтное переиздание). Т. 1. С. 235, 327.

рым смысловым смещениям. Деисусный чин заменяется апостольским деисусом.

Апостольская иконография имеет древние традиции и истоки. Два типа изображения Христа с апостолами: живое общение учеников с учителем. Второй – репрезентативный – связан с мотивом предстояния, адорации (поклонения). Это композиция «Даяние закона» или «Традицию легис». Примеры – в католических церквях – ранних (с IV в. н.э.). Могло быть совмещение этих двух типов. В западном средневековье эта иконография имела большое распространение. Образы этой иконографии на западе представлены в алтарных преградах или в украшении престола, что подтверждает эсхатологическую трактовку апостольской темы [Колтакова Г., С., 2004, С. 31–33]. В письменных источниках вместе с изображениями апостолов на покрывах престолов упоминаются и апостольские страдания – в чем можно видеть прямой праробот будущих схем поздних русских иконостасов [Лидов А. М., 2009]. По мнению Г. С. Колпаковой на протяжении времени интерес к апостольской теме и «Традицию Легис» то повышался, то снижался как на «западной территории», так и в византийской церкви [Колтакова Г. С., 2004, С. 34–37]. Видоизменение обряда связано с новым переводом литургических текстов. С эпохи Никона начинается «грецизация» православной церкви. Апостолы утрачивают позы адорации.

В иконостасе Вознесенской церкви апостолы изображены с орудиями своих страстей – своего рода трактовка деяний апостолов как правопреемников Христа. Изображение апостолов с орудиями их мученичества – мотив типичный для католического искусства. Апостольские мучения, восполняя Страсти Христовы, становятся в глазах верующих их своеобразной параллелью. Но апостольские мучения, как и апостольский чин, практически не соотносятся со смыслом литургии. Реальный евангельский историзм (или мистическое прочтение литургии) подменяется его «психологически окрашенным аналогом» [Колтакова Г. С., 2004, С. 44]. Мистическая трактовка личного благочестия приведет почти к полному исчезновению и нивелировке деисусного ряда в XVIII и XIX вв.

Два типа размещения икон в деисусе – апостолы и святые

или только апостолы. Двенадцать канонизированных апостолов (из известных в истории христианства семидесяти), ближайших учеников Христа, изображены с орудиями своих страстей или предписанных им деяний. Двенадцать апостолов соответствуют двенадцати коленам израилевых Ветхого завета: Фома (Неверующий), Варфоломей, Андрей Первозванный, последовавший одним из первых за Христом. По преданию он был распят на кресте, поперечные брусья которого сбиты наискось и могут рассматриваться как символ Христа. Далее (слева – направо) – евангелист Матфей, Евангелие от Матфея вошло в Новый Завет. За ним следует Иоанн Богослов, любимый ученик Христа, которому было дано присутствовать при всех великих событиях земной жизни Христа. Он изображен в преклонном возрасте с чашей, из которой исходит демон яда в виде змейки. Именно так изображали Иоанна в западной традиции: с сосудом в руках, из которого яд выходит в виде змейки, так как ни кипящее масло, которым истязали Иоанна, ни яд не могли повредить ему (ср. обещание Христа: «и если что смертоносное выпьют, не повредит им»).

По обе стороны от центральной иконы Спаса на престоле с предстоящими в молении Богородице, Иоанном Богословом и архангелами Михаилом и Гавриилом, как положено по иконографии, представлены апостолы Петр и «первопрестольный апостол» Павел. Петр занимает особое место в библейской истории, его именем открывается перечень двенадцати избранных учеников, ему Христос предназначает ключи от небесного царства. Справа далее – апостол Иуда Фаддей (Леввей), брат Иакова Младшего, ему принадлежит небольшое «Соборное послание», которое вошло в состав Нового Завета. За ним – Иаков Завадеев, он был братом евангелиста Иоанна и принадлежал к самому тесному кружку приближенных учеников Христа, за ним следуют апостолы Симон, Иаков Алфеев, Филипп. Другая символическая особенность иконостаса – равенство чинов – апостольского и выше расположенного пророческого (115x50 см), возможно, свидетельствующее об их смысловом равенстве. Но в то же время можно предположить, что иконы пророческого чина несколько скрадывались при взгляде снизу.

В центре пророческого чина – Богородица на троне с мла-

денцем Христом. Слева по порядку: один из «малых пророков» – Аввакум. По священной истории он в своей книге выражает благоговение перед могуществом Бога, не дающему восторжествовать злу над добром и спасет народ от грозящей ему гибели. За ним – Даниил, легендарный еврейский праведник и пророк-мудрец, один из четырех «великих пророков» израильского народа. Его приключения и видения описаны в библейской книге «Видения пророка Даниила». Далее – пророк Гедеон, в ветхозаветных преданиях – эпический герой-воитель, «муж силы»; Захария (евр. «памятный Богу») – один из так называемых двенадцати «малых пророков», которому принадлежит особая ветхозаветная книга его имени; Исайя (евр. спасение Господне), по преданию, он претерпел мученическую кончину и был распилен деревянной пилой. С деревянной пилой он изображен на иконе иконостаса. Особую значимость в христианской церкви он приобрел своим пророчеством о Мессии.

Рядом центральной иконой пророческого чина – Богоматери с младенцем на троне – слева изображен легендарный царь Израильско-Иудейского государства Давид. Ветхозаветное повествование придает ему черты эпического героя, царя-воителя, и традиционно связывает с ним мессианские чаяния. Справа от центральной иконы – царь Соломон – третий и величайший царь израильской и иудейской. Ветхозаветная история представляет его величайшим мудрецом всех времен и народов, обладателем эзотерических знаний, миротворцем и мудрым политиком. Он так же известен как строитель Иерусалимского храма, автор двух псалмов и ветхозаветных книг.

Далее – ветхозаветный пророк Моисей, освободитель и законодатель Израиля, избавивший евреев от египетского плена. Ему Господь явился на горе Синай. И он получил от Бога закон – десять заповедей. Эта смыслово значимая ветхозаветная сцена – получение Моисеем десяти заповедей – изображена в овале на «основании иконостаса». За Моисеем – ветхозаветный первосвященник и брат Моисея – Аарон с процветшим жезлом. По божественному повелению он и его сыновья были определены на особое священнослужение, что было определено тем, что из 12 жезлов, положенных главам колен израилевых, процвел только его жезл. Далее – один из ветхозаветных пророков по-

борник веры и обличитель идолопоклонства – Илия. В «Книге царств» описано, как он закалывал идолопоклонников, на иконе он изображен с саблей. За ним – пророк Иеремия, второй из четырех «великих пророков Израиля». Он был также известен как неутомимый обличитель идолопоклонства и считался одним из ветхозаветных предшественников Мессии. Завершает пророческий ряд пророк Захария.

Идея Деисуса – предстояние перед Христом и моление о спасении мира, которая ранее всегда занимала господствующее положение в иконостасе, оказалась несколько потесненной ветхозаветной историей. Деисус представляет лишь одна центральная икона. Иконы пророческого чина как бы равны апостольскому. В данном иконостасе деисусный чин заменил апостольский. Смысл этого чина – «не в молении за человечество, а в предстоянии Христу на небесах». Может быть, именно этот смысл развивается в общем фоне икон, объединяющем весь чин. Несмотря на то, что каждая икона чина разделена резными полуколоннами, через весь ряд икон в нижней части иконного ряда проходит темная объединяющая полоса позема, сменяющаяся светлой лазоревой, переходящей в зеленовато-серый. Возможно, символизирует «горный мир» или новый восходящий этап развития человечества.

Таким образом, иконостас представляет воочию Ветхий Завет и Новый Завет, историю его апостолов и пророков, великих деятелей христианства, дает некие исторические параллели. Вместе с верхним праотеческим чином и клеймами с ветхозаветными и притчевыми сюжетами в основании – пьедестале, а так же праздничным рядом с изображением земной жизни Богоматери и Христа, иконостас представляет воочию всю священную историю Ветхого и Нового Заветов. Раскрытие смысла Ветхого Завета узнается в Новом Завете и наоборот, то есть сохраняется религиозная актуальность Ветхого Завета. Ветхий и Новый Заветы дополняют друг друга. «Ветхий Завет в Новом открывается, Новый же в Ветхом скрывается» (Августин).

Иконостас был адресован прихожанам и не только освещал библейскую историю, но отвечал на актуальный вопрос: кто достоин войти в Царствие небесное. Подобной смысловой и идейной цельности, логической стройности, мастерства написания

икон, мы не найдем в других храмовых сооружениях Пермского края.

Автор публикации сделал первую попытку рассмотреть эстетические, конструктивные особенности и основные смыслы уникального памятника. Но на сегодня главная задача – сохранить иконостас. Время сделало памятник крайне уязвимым. Иконы особенно апостольского ряда могут быть навсегда утраченными, краска отслаивается слоями, угрожающие осыпи требуют немедленного вмешательства реставраторов.

Библиографический список

Агафонов П., 1993, Епископы Пермской епархии. Краткий биографический справочник. Пермь.

Брюсова В. Г., 1984, Русская живопись ХУП века. М.

Бусева-Давыдова И. Л., 2000, Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение–развитие–символика. Ред.-сост. А. М. Лидов. М.

Казаринова Н. В., 1988, Живописцы и резчики, работавшие в Прикамье в ХУШ–первой пол. XIX в. // Из истории художественной культуры Урала: Сб. научных трудов. Свердловск.

Колпакова Г. С., 2004, Иконография традиции Легис и апостольский чин в русских иконостасах// Русское церковное искусство нового времени. М., Индрик, С. 31–33;

Комашко Н. И., 2001, Иконописцы Григорий и Дмитрий Федоровы Поповы–служители нижегородского Благовещенского монастыря//Памятники христианской культуры Нижегородского края: Материалы научной конференции. Нижний Новгород.

Катников А. Ю., 1990, Каменное зодчество Русского Севера, Вятки и Урала ХУШ века. Свердловск.

Каргер М. К., 1928, Материалы для словаря русских иконописцев//Материалы по русскому искусству. Л.

Лебедев А., 1879, Храмы Крестовоздвиженского прихода в Ярославле. Ярославль

Лидов А. М., 2009, Византийский антепендиум//Иконостас: происхождение – развитие–символика. М.

Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. 2003. Редактор-составитель И. А. Кочетков. М.

Чагин Г. Н., 2004, Города Перми Великой Чердынь и Соликамск. Пермь.

В. И. Таушканова
Челябинск

Проблемы реставрации и экспонирования культовой народной скульптуры в Челябинском государственном краеведческом музее

Деревянная культовая скульптура является частью художественного отечественного наследия, ярким проявлением народного православного творчества. На территории Челябинской области открыты лишь две православные деревянные культовые скульптуры – «Святитель Николай Мирликийский Чудотворец» и «Сидящий Спаситель».

Предметы православного культа из закрывавшихся церквей в 1920–1930-е годы передавались в краеведческие музеи области, и, благодаря этому, они сохранились до нашего времени. Скульптура «Сидящий Спаситель» сейчас находится на реставрации в мастерских Челябинского краеведческого музея.

К истории возникновения, бытования деревянных изваяний обращались краеведы и историки Челябинска. Технико-технологическое исследование деревянных скульптур не проводилось, а для ведения реставрационных работ данная информация крайне важна. В представленной статье освещено, во-первых, направление начальных этапов реставрации одной из скульптур, сложности, спорные вопросы, возникшие в ходе реставрации, и их решения. В процессе подготовки к реставрации собраны дополнительные сведения для реставрации и дальнейших исторических исследований. Во-вторых, автором статьи проведено визуальное исследование методов и техник изготовления двух скульптур, их сравнение, дано описание художественного решения изваяний, обозначились проблемы экспонирования. Художественная составляющая скульптур, их историческое прошлое и народное ремесло в методах изготовления деревянной пластики актуальны и интересны сегодня для искусствоведов, скульпторов, художников, декораторов.

Из истории бытования скульптуры «Святой Николай Мирликийский»

Свое начало Челябинск получил от Челябинской крепости, основанной на правом берегу реки Миасс в 1736 году. Распространение православия на Южном Урале шло одновременно с освоением уральских земель русскими. В церковно-административном отношении территория современной Челябинской области находилась сначала в составе Тобольской митрополии, позже – в составе Оренбургской и Уфимской епархий.

Документально известно, что изваяние «Святой Николай Мирликийский» с 1740 года находится в Челябинске. Выполнена скульптура неизвестным мастером. Первой деревянной церковью Челябинска была Никольская, освященная во имя святого Николая Чудотворца, вероятно, скульптурный образ находился в ней. С 1743 года – Челябинск стал центром Исетской провинции, потому и была заложена каменная Христорождественская церковь. В ней было 3 престола: левый – в честь апостола Иоанна Богослова, правый – во имя Святого Николая Чудотворца, главный – во имя Рождества Христова. Строилась церковь на средства прихожан. Собор был освящен в 1766 году и стал одним из первых каменных соборов Южного Урала, главным храмом Исетской провинции. В это время был издан указ о переводе Николаевской ярмарки при Успенском Долматове монастыре в Челябинск. Ярмарку перевели в Челябинск. Челябинск – город купечества, торговли, ремесла.

Далее известия о бытовании скульптуры святителя Николая относятся к тому времени, когда она находилась уже в каменном Христорождественском соборе.

Скульптура «Святой Николай Мирликийский» поступила в 1932 году в Челябинский областной краеведческий музей (согласно Книге поступлений в фонды музея за 1932 г.)

Сохранились документальные сведения о показе скульптуры на антирелигиозной выставке в Челябинске в 1959 году, в то время скульптуру стали называть деревянным идолом, к экспонату прилагалась аннотация: «...Этот деревянный идол называется «Николай Чудотворец», более двухсот лет находился в Челябинском соборе...». С 1929 по 1989 гг. музей располагал-

ся в здании Свято-Троицкой церкви, которое имело паровое отопление, водопровод, электрическое освещение. Однако приспособление здания под нужды музея было крайне сложным. Здание не отвечало основным требованиям по условиям музейного хранения. Сохранность некоторых экспонатов была под угрозой. По рассказам очевидцев, митра святого Николая была когда-то украшена не то стразами, не то дорогими сверкающими камнями. Сама скульптура находилась частично в разрушенном состоянии. В 1987 году было принято решение реставрировать скульптуру. Реставратором Пермской государственной художественной галереи А. Е. Ившином были смонтированы и закреплены деревянные блоки скульптуры. Укреплен левкас и красочный слой. После удаления поверхностных загрязнений живопись стала ярче. Тонировки придали целостность восприятия, легкий матовый блеск всей поверхности.

Скульптура «Святой Николай Мирликийский» сейчас находится в экспозиции музея. Художественное своеобразие скульптуры сохраняет признаки народного искусства, наивного, образного, выразительного. Простота композиционного решения, цельность контура, обобщенный силуэт придают образу особую выразительность. Строгая ритмичность геометрических форм, возможно, подсказана ваятелю особенностью древесины, и мастер следовал «законам», рисунку дерева.

Правая рука поднята в благословляющем жесте, левая – на уровне пояса. Чуть заметная асимметричность лика, фигуры, головного убора, а оживляют образ.

Скульптура изготовлена способом наращивания скульптурного горельефного объема из резных тесин и досок сосны. Части фигуры и одежды укреплены на клей и деревянные гвозди к каркасу-основе. Народный ваятель имел простые инструменты: топор, долото, струг, тесло, круглые и полукруглые стамески.

Плоскости рельефа преимущественно прямые, гладкие, к краям переходят в округлые поверхности.

В исполнении этого возвышенного статуарного образа приемы народной бытовой резьбы и способы сплачивания древесины сохраняют очевидную близость. Так могла быть сделана резная бытовая утварь, домовая мебель. Каркасом скульптуры рельефного образа Святого Николая служит цельная доска из

сосны шириной до 38 сантиметров в полный рост фигуры 170 сантиметров. С тыльной стороны для объема и прочности к основе добавлена тесаная, прямая доска с закругленными краями. Нарращивание рельефа решено за счет больших блоков. Боковые части саккоса выполнены из двух округленных клиновидных тесин, создают рельефную поверхность складок, и объем расширенного подола создает композиционный рисунок скульптуры. Плечевые части рук укреплены с основой при помощи боковых клиньев, клея и деревянных гвоздей, которые скрепляют резные части с основой и создают впечатление приподнятости рук, движение. Локтевые части рук вырезаны из отдельных тесин, скрыты широкими рукавами саккоса. Кисти рук, тонко проработанные в резьбе и объеме дерева, выступают вперед. Рукава саккоса, отступающие от массы рельефа, тонко выполнены из отдельных досок дерева, выразительно имитируют богатую ткань одежды. Омофор вырезан из отдельных широких и закругленных по краям толстых досок, передает тяжесть богатой ткани, мягко спадающей с плеч, дает дополнительный объем фигуре. Нижняя часть омофора, спадающая на саккос, – прямая доска. Из-под саккоса выглядывает резной, в складку, темный подризник, который вырезан из отдельных тесин дерева. Он выглядит как постамент, что придает фигуре значительность. Епитрахиль изготовлена из доски, наложенной поверх подризника, под саккос, имеет прямоугольную форму-доску. Из-под ризы видны половины резных стоп, обтянутых коричневой кожей. Митра верхней частью выступает вперед, выполнена отдельным деревянным рельефом, обтянутым малиновым бархатом и украшена металлическими золочеными плоскими накладками в образе двух шестикрылых серафимов, изображениями звезд, лепестков и бусин.

Поверхность выступающего рельефа покрыта грунтом, живописью и декоративной росписью масляными красками. Усиливают впечатление святости лица и духовной значимости образа нарушенные пропорции лица: удлиненное лицо, близко посаженные глаза, маленький рот, удлиненный тонкий нос. Черты лица переданы невысоким рельефом, образ усилен не только с цветовой, но и тоновой живописной проработкой фор-

мы. Нет проработки рельефа глазных яблок, это не помешало создать спокойный, открытый взгляд.

На омофор нанесена роспись светло-голубого цвета, с синей каймой в виде дуг, на нем изображены три символических креста золотисто-зеленого цвета, края омофора темно-красного цвета. Саккос расписан краской охристого цвета, украшен растительным орнаментом в стиле русских тканей XVIII века, узор представляет крупные цветы красного и синего цвета с зелеными листьями, прописаны тени складок. На рукавах и подоле саккоса – кайма коричневого цвета с изображением ограненных камней цветов синего, зеленого, коричневого с белым отливом в оправках. На епитрахили нанесена роспись темно-красного цвета с орнаментом из трех полос и трех кругов, низ обрамлен тремя кисточками из металлических нитей.

Скульптурное живописное и художественное решения образа убеждают нас в несомненности влияния Пермской скульптуры. Совершенно очевидно, что мастеру было целесообразнее резать монументальную статую не из цельного кряжа, а создавать ее из отдельных кусков дерева, обработанных по форме и соединенных между собой и с основной скульптурной массой.

История скульптуры «Сидящий Спаситель»

«Сидящий Спаситель» представляет образ сидящего Христа. Скульптура, известная в Челябинской области под названием «Кундравинский Бог» или «Агафьин Бог». Сюжет известный и достаточно традиционный в христианской иконографии. «Изготовил изваяние в начале XIX века в станице Степной отставной солдат Степан Лазарев. Бога охраняли две фигуры воинов. Местный священник на предложение поместить скульптурную группу в храм, ответил категорическим отказом, памятуя, очевидно, о действовавших запретах. После смерти Лазарева наследники продали его творение Агафье Андреевне Дмитриевой, которая перевезла его в станицу Кундравинскую. В доме Дмитриевой она хранилась 10 лет, после чего Агафья Андреевна передала его в Кундравинскую церковь во имя мученицы Параскевы.

11 августа 1876 года церковь рухнула, «стража» погибла, фигура же Христа пострадала незначительно. В Кундравах

выстроили новую церковь, но деревянный бог в ней уже не выставлялся, его спрятали в кладовую. Позднее «Сидящий Спаситель» был перевезен в Миасский краеведческий музей, а в 1959 году – в Челябинский областной краеведческий музей.

Техника изготовления, описание скульптуры «Сидящий Спаситель»

Особенностью скульптуры является то, что она выполнена из цельного ствола дерева ели диаметром более 46 сантиметров: тело, голова, бедра, руки, голени – все единая масса древесины. Древесина ели мягкая, легкая. Цельный кряж обработан стругом, топором, теслом, и стругом большого диаметра выбрана внутренняя полость. Использовалось свойство древесины: когда сырая, она податливая и мягкая, тогда быстро удаляется внутренняя сердцевинная часть кряжа, исключается напряжение в древесине. В этом случае древесина высыхает равномерно, без сквозных трещин. Народный мастер применил свой плотницкий ремесленный опыт в ваении скульптуры. Резчик-крестьянин хорошо знал используемый материал, так он вырубал лодки-долбенки, домашнюю утварь: долбленые корытца, скопкари, ковши. В скульптуре почти нет трещин, технически ваение срублено «профессионально».

Скульптура имеет размеры: 130х46х40 сантиметров. Тыльная сторона изваяния открыта, и внутренняя полость скульптуры хорошо просматривается. Вдохновение на создание божественной фигуры укрепляло мастера, народная интуиция и художественное чутье помогли создать духовный образ. К цельной массе скульптурного объема прибавлены маленькие стопы, локтевая часть руки, вырубленные из тесин ели отдельно. Они скреплены со скульптурой соединениями «на шип», «на шкант», и на клей. Есть авторское углубление в области бедер неясного назначения. Стопы стянуты металлическими кандалами (сталь 2мм, ковка, винты с резьбой).

Этапы реставрации скульптуры «Сидящий Спаситель»

В 1985 году ЧОКМ готовили экспозицию, была проведена грубая реставрация скульптуры. К изваянию были прилажены большие гипсовые стопы, которые скрепились со скульптурой

толстой проволокой. Обгоревшее лицо было покрашено масляной краской, были наклеены поверх деревянной резьбы борода, усы и волосы из гипсово-меловой мастики. С тыльной стороны имеются множественные длинные тонкие трещины по всему краю, слева трещина по свилеватости размером 40 см с оцепом в центре 3x1,5 см. Множественные утраты, потертости красочного слоя: на лицевой части головы, на левом плече утрачены полностью грунт и красочный слой, защитного покрытия нет.

Готовилась новая экспозиция. К 2007 году поздняя краска на скульптуре осыпалась, стопы с проволокой и гипсом отделились от дерева, скульптура смотрелась грубо, кроме того, между наклеенной гипсовой бородой и древесиной был обнаружен грибок. Сохранилась отдельно одна деревянная стопа, другая, вероятно, сгорела в давнем пожаре церкви. Сохранился оригинальный левкас и первоначальная раскраска скульптуры, около 20%. Необходимо было проводить снова реставрационные работы. Основной целью реставрации было «консервация, приведение памятника в экспозиционное состояние».

Согласуясь с основными принципами реставрации, я включилась в работу, был продуман весь процесс и составлена программа проведения реставрации, ее обоснование, намечены приемы выполнения каждого реставрационного процесса. Было принято решение не оставлять гипс. Выполнить недостающую деревянную стопу. При этом не нарушать материальную составляющую скульптуры. Обработать зараженные участки скульптуры. Удалить наклеенную осыпающуюся гипсовую бороду. По намеченной программе были начаты работы. Участки, которые были без красочного покрытия, обработаны раствором хлорофоса. По сохранившейся в музее правой стопе была выполнена левая стопа. Проведено удаление гипсовых красочных наслоений с поверхности лица, волос, венца, тела, ног, накидки. Открылся первозданный облик скульптуры.

В тот период научным сотрудником музея, членом ЭФЗКа, было высказано сомнение по поводу правильности хода реставрационных работ и принято решение приостановить реставрацию скульптуры. Музей обратился к А. В. Ившину, реставратору Пермской художественной галереи, с просьбой о воз-

возможности консультации по вопросам реставрации скульптуры. Ившин детально прописал дальнейшие этапы реставрации скульптуры. В течение следующих лет мною собирался методический материал по реставрации полихромной скульптуры, состоялась встреча и консультация в Музее религии Санкт-Петербурга у ведущего специалиста по реставрации деревянной пластики Г. А. Преображенской. Принято решение вернуться к реставрации, учитывая все рекомендации реставратора из Перми и изученный опыт.

В настоящее время мной снова ведутся реставрационные работы по следующей программе:

- окончательное удаление поздних гипсово-глиняных доделок;

- удаление металлических гвоздей в расчлененной левой руке; руку крепить на шкант и животный клей; гвоздевые отверстия и место клеевого стыка мастиковать и сделать необходимые тонировки акварелью; левую ступню (восполненную) левкасить и тонировать;

- провести общие тонировки под преобладающий телесный цвет акварелью по древесине; местами, где текстура ярко выражена, перекрыть маслом в тон;

- на волосяной части головы, на венце, на открытых, светлых участках провести тонировки акварелью или спиртовой морилкой под старое потемневшее дерево, без реставрационного левкаса, под авторский колер;

- шипы не дорезать;

- лик; провести дополнение левкаса с последующими общими тонировками маслом под преобладающий телесный цвет, взяв за образец «фотоматериалы». Использовать бледную пастельную прорисовку губ, бровей, глаз, усы и бороду не левкасить;

- защитное покрытие использовать из состава: 1:1:1 акрил-фисташковый лак, пинен, воск;

- кандалы очистить от ржавчины; консервация.

Хотелось бы идти по правильному пути в реставрации, не навредить памятнику.

Скульптура «Святой Николай» изготовлена способом наращивания скульптурного горельефного объема из резных тесин и досок сосны. Скульптура «Кундравинский Бог» изготовлена

по-другому: фигура моделировалась из цельного кряжа. В памятниках прослеживается народный дух и художественное мастерство крестьянина. Скульптуры являются региональными памятниками, но в них ярко проявляется черты общерусской народной культуры.

По окончании реставрации планируется представление скульптуры «Сидящий Спаситель» в экспозиции.

Экспонирование христианских скульптур в музее дает возможность позитивной трактовки православных сюжетов с позиций толерантности, представления их в русле общечеловеческих ценностей. Сохранение памятников прошлого – это сбережение духовной, художественной и православной ценностей. Включение в экспозицию подлинных памятников воспитывает любовь к родному краю, к его культуре, наследию и традициям.

Исторические исследования о бытовании культовых памятников в Челябинске и окрестностях необходимо продолжить.

Библиографический список

Боже В. С., Деревянные боги на Южном Урале //Краеведческий сборник «Рифей», Челябинск, 1990.

Власова О. М., Пермская деревянная скульптура. Пермь 1985.

Есикова Е. М., Предметы православной культуры в фондах Челябинского областного краеведческого музея: изучение и экспонирование// Материалы конференции. Челябинск., 2008.

Кондаков Н. П., Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902.

Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.

Мочалова М. П., На полуденную сторону. Челябинск., 1978.

Преображенская Г. А., Ивлиев Ю. П., Консервация деревянной пластики. СПб., 2001.

Самигулов Г. Х., Заметки о Челябинске XVIII века. Материалы конференции. Челябинск., 2008.

Серебренников Н. Н., Пермская деревянная скульптура. Пермь 1928.

Энциклопедия «Челябинская область» Т. 5. Челябинск, «Каменный пояс» 2006.

ОГАЧО, ф. Р-627, оп. 3, д., 485, стр. 10.

Н. Г. Брегман
Москва

Консервация резных иконостасов Русского Севера

Пермская государственная художественная галерея, отмечая свой девяностолетний юбилей, проводит научный симпозиум по проблемам изучения, сохранения и использования культовой деревянной скульптуры. Когда мной было получено приглашение, я охотно согласился, поскольку всегда рассматривал проблемы консервации памятников церковной старины, прежде всего, изучение и консервации древнерусских резных иконостасов в контексте не только художественно-исторических связей Западной и Восточной Европы, но и с учетом взаимопроникновения художественных технологий в результате художественного экспорта. Конечно, в рамках небольшого доклада трудно рассказать и показать многочисленные примеры заимствований технологических средств, приемов и материалов, которые из позднесредневековой Северной Европы и, прежде всего, из Германии, попадали к древнерусским мастерам, работавшим в ганзейских городах Руси по заказам богатой и именитой верхушки древнерусского общества и великокняжеского двора.

Постепенная трансформация тябловых высоких иконостасов на протяжении XVII века достаточно хорошо изучена. Важно отметить, что к XVIII веку в послепетровское время художественное ремесло и создание храмового или дворцового убранства становится распространенным повсеместно. Часто художественно-историческая ценность памятников, уцелевших в охранных местах России, сейчас превращает их в драгоценные и редкие свидетельства эпохи расцвета этого искусства русских мастеров.

Прежде чем говорить об опыте консервации полихромной и позолоченной скульптуры и резьбы русских высоких иконостасов, сохраненных благодаря методикам, разработанным ранее в Государственном научно-исследовательском институте реставрации МК Российской Федерации, надо сказать, что приоритет исследования и консервации полихромии и позолоты, дошедших до нас деревянной скульптуры и резьбы, обусловлен

и определен технологическими возможностями операционной стереомикроскопии.

В научно-реставрационной практике есть несколько объектов немецкого культурного наследия, которые реставрировались как в Москве, так и на месте, в Таллине. Это известные алтари знаменитых мастеров из Любека, которым были заказаны створчатые алтари в церковь св. Духа-алтарь Бернта Нотке в 1483 году и в 1481 году в церковь св. Николая (Niguliste) в мастерской Хермена Роде.

Результаты работы со скульптурой и резьбой по методикам Гос НИИР с использованием микроскопного контроля показывались на Всесоюзных и международных реставрационных конференциях и выставках. Важно напомнить, что при наличии записей, сильных загрязнений и потемневших лаков, никакие историко-искусствоведческие исследования и наблюдения не могут дать художнику-реставратору окончательное представление о творческих методах мастеров скульптуры и полихромии без комплексного подхода и технико-технологических исследований на уровне микроскопии и экспертизы состояния сохранности красочных слоев.

Вторым важным, принципиально важным, является учет в консервации предыдущих форм использования скульптуры и ее использования в настоящий момент – в музейных условиях.

В условиях музейного хранения полихромной скульптуры и резьбы для ее консервации очень важно избежать резких изменений температурно-влажностного режима (ТВР) и сквозняков, просто губительных для залевкашенных скульптур и резьбы. Если в музеях удастся поддерживать щадящие условия хранения, то в условиях реального действующего храма, стабильность ТВР может провозглашаться, но, как правило, не может быть выдержана систематически. Частые перемещения полихромной скульптуры и резьбы из одних условий хранения в другие (например, в реставрационную мастерскую без научно-обоснованных условий ТВР) могут также привести к дополнительным разрушениям и необходимым консервационным работам.

Именно поэтому желательно все консервационные работы по рамным иконостасам со сложными архитектурными формами, резьбой, позолотой и скульптурой проводить в несколько

этапов с учетом графика необходимых архитектурно-реставрационных работ для создания оптимальных условий использования в музейных и не музейных целях. Другими словами, консервация иконостаса или большого створчатого алтаря методологически сходны и должны рассматриваться и решаться как комплексная научно-консервационная проблема без упования на везение и случайность положительного решения.

Важным моментом в формулировке заданий для художников-реставраторов и исследователей является определение подлинности или аутентичности деревянной полихромной скульптуры.

Нахождение культовой скульптуры всегда было связано с попытками и усилиями предания ей «лучшего» благолепного вида. В реставрационной практике это привело к различным видам реставрационной ретуши, поэтому единственно достоверным является нахождение и наличие фрагментов первоначальных красочных слоев, позолоты или иных покрытий различной степени сохранности.

Вопрос научной достоверности новоделов на самом памятнике выходит за формат доклада и может служить темой для дискуссий разного рода, но научное технико-технологическое исследование и принцип археологической достоверности, фиксации с микроскопической точностью позволят создать досье и базы данных для научных реконструкций.

К сожалению приверженцев старых академических подходов период «романтической» реставрации заканчивается, и информационные технологии начинают влиять на формирование новых подходов к проблеме сохранения и развития музейных собраний, особенно в отношении памятников церковной старины, которые уравниваются как расходные культовые объекты с церковным новоделом.

Занимаясь консервацией иконостасов в музейных храмах и действующих церквях, нужно помнить азбучные истины, что особенности православного культа и служб с обилием свечей и длительных литургий, с возможными толпами молящихся, имеют такие последствия, что в главных храмах России, как, например, в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры, не сохранились ни настенные росписи Андрея Рублева, ни поздние

росписи, сделанные в советское время лучшими реставраторами-иконописцами под музейным контролем. Тябловый иконостас Троицкого собора состоит из большого числа икон с остатками живописи эпохи Андрея Рублева, но расчищать его от поздних олиф и реставрационных лаков безоговорочно нельзя; если оставить его в соборе, то драгоценные фрагменты живописи Рублева будут безвозвратно утеряны.

Статистический обзор памятников церковного искусства, прежде всего храмов с монументальной росписью и иконостасами XVII–XVIII веков, показывает, что действующие храмы и приходы Русской Православной Церкви не занимаются сохранением памятников церковной старины, действительно уникальных иконостасных комплексов, не только из-за отсутствия материальных средств и профессиональных реставрационных кадров, как в музеях, но, прежде всего, из-за других приоритетов.

В настоящее время становится актуальным восстановление системы подготовки и аттестации реставрационных кадров, поскольку с 2002 года она стала разрушаться, а в 2004 году была полностью ликвидирована. За эти годы часть мастеров-реставраторов ушла по разным причинам из отрасли, и общий уровень исполнительных работ заметно снизился.

Делая очень беглый обзор сегодняшней ситуации с консервацией деревянной раскрашенной скульптуры, как непременной части церковного интерьера, надо еще раз отметить, что роль музейного собирателя и хранителя скульптуры, как работы громадной по своему культурному и мировоззренческому значению, трудно и нельзя переоценивать с позиций сегодняшних масс-медийных представлений.

Многие храмы, откуда происходит скульптура пермского соборания, исчезли или руинированы, иконы пропали, но скульптура и детали резных иконостасов, благодаря галерейному хранению, уцелели и являются ярким и впечатляющим свидетельством искусства пермских мастеров.

Высокий русский иконостас XVII–XVIII веков, сохранившийся в лучших образцах столичных храмов и храмах городов «Золотого кольца» – Ярославля, Переславля-Залесского, Ростова Великого, Костромы), как и вологодских храмов, сти-

листически тесно связаны и влияли на искусство, что создавалось в Строгановских вотчинах. То, что делалось по заказам и в художественных мастерских именитых людей Строгановых, могло не только перемещаться по всему Русскому Северу, но и служить источником художественных заимствований и быть стимулом творческого вдохновения и духа соревновательности строителей. Например, иконостасы Благовещенского и Введенского соборов Сольвычегодска могли каким-то образом влиять на идею создания в Великом Устюге великолепного иконостаса собора Троице-Гледенского монастыря.

Разрабатывая методики консервации и реставрации иконостасов Русского Севера, реставраторы Государственного научно-исследовательского института исходили из целевых установок превентивной консервации, практически нереализуемой в современных условиях.

Противоаварийная консервация иконостасов и профилактическая консервация по содержанию близки, но в административно-организационном отношении превентивная консервация направлена, прежде всего, на сохранение подлинных сохранившихся уникальных иконостасов. Реставрация иконостаса Троице-Гледенского монастыря связана была с островарийным состоянием позолоченного декора живописи и полихромной скульптуры. Исследование и консервация иконостаса были выполнены и закончены более 20 лет назад по методике Гос НИИР (ВНИИР) под общим руководством О. В. Лелековой и руководителем всех лет реставрации, реставратором высшей категории Ю. А. Рузавиным. Также как на других иконостасах, прошедших реставрацию по методикам Гос НИИР, нами в процессе консервационных работ с лесов были обучены десятки музейных реставраторов темперной живописи и полихромной скульптуры из музеев Российской Федерации и союзных республик, многие из которых впоследствии стали ведущими реставраторами в своих музеях, переживающими, как и мы, различные концептуальные изменения и реформы, связанные с инновациями в музейном бизнесе.

В мою задачу не входило обрисовать объемно и всесторонне проблемы, обозначенные в названии доклада, но забвение принципов и положений международных соглашений типа

Венецианской хартии 1964 года, как показал полувековой период эволюции отечественной реставрации, показывает, что только коллективные усилия и заинтересованное участие общества может сохранить культурное наследие России.

Концептуальные паузы, пренебрежение культурными ценностями и реставрационные «авралы» вместо методически выверенных и научно-обоснованных консервационных работ, не способны оградить памятники культуры от ремонтно-поновительских подмен.

Для плодотворной дискуссии на тему консервации иконостасов в храме как музейном комплексе, не исключающем регламентированные службы, сейчас еще не пришло время. Примеров плодотворного сотрудничества церкви и музейного сообщества крайне мало, даже при наличии общей заинтересованности и доброй воли в успешном решении задачи сохранения объектов культурного наследия в пространстве действующего храма.

Объективизация этого процесса или музейный мониторинг памятников настолько чужды церковной иерархии, что воспринимается верующими как бесцеремонное и кощунственное нарушение принципов церковной независимости от мирских порядков и научно обоснованных закономерностей, подтверждаемых церковной жизнью досоветских времен, то есть времен, часто идеализируемых и лишенных якобы конфликтности и проблем своего времени.

В заключении я хочу поблагодарить всех участников симпозиума за очень интересные для истории искусства сообщения и извиниться за отклонение от общей направленности докладов, хотя обозначенные пунктиром некоторые проблемы консервации культовой скульптуры и резьбы иконостасов вызывают сомнения в их благополучном разрешении.

Л. А. Будрина
Екатеринбург

Полихромная скульптура в камнерезном искусстве: три века европейской традиции

История европейской скульптуры красноречиво свидетельствует, что этот вид искусства на протяжении нескольких тысячелетий стремился к натуралистичной передаче облика модели. Монохромность и связанная с ней условность стали присущи объемным произведениям достаточно поздно. Одним из наиболее ранних приемов живописного оформления скульптуры было введение цвета за счет соединения фрагментов из разных пород цветных поделочных камней. Примеры этого мы видим на памятниках древних цивилизаций Древнего Востока и Древнего Египта. В поздней античности этот прием получил широкое распространение: в период Антониев в Риме популярностью пользовались бюсты, в которых голова и драпировки были исполнены из разных пород камня.

В более поздние эпохи трудоемкость и техническая сложность выполнения комессы – объемной каменной мозаики – приводит к ее почти полному исчезновению. В это время полихромная скульптура и рельефы выполнялись из тонированного воска, раскрашенного дерева. Новое обращение к древнему способу расцвечивания скульптуры происходит в Италии в конце XVI века.

Любовь к поделочным камням была свойственна флорентийским правителям эпохи Возрождения: Лоренцо Великолепный заложил основу собрания античных и новых гемм, резных ваз, Козимо I значительно обогатил его вазами из поделочных камней. Именно Медичи проводили активную политику привлечения лучших специалистов для работы в специально созданных придворных камнерезных мастерских. Одним из наиболее амбициозных памятников, в реализации которого мастерам цветного камня отводилась главная роль, было создание алтаря для капеллы Принцев флорентийской церкви Сан-Лоренцо.

Своеобразной пробой резца стала предшествовавшая этому грандиозному проекту небольшая работа – миниатюрный ал-

тарь со сценой встречи Иисуса Христа и самаритянки у источника, созданный в 1590–1598 годах мастером Амброджио Карони. Композиция драгоценной миниатюры проста: справа и слева от колодца, вырезанного из крупного кристалла изумруда, установлены фигуры Христа и самаритянки, набранные из точно пригнанных фрагментов разноцветной яшмы, агата, аметиста. В этом произведении мы видим характерную для флорентийских мастеров манеру работы: каменные фигуры исполнены с большим вниманием к свойствам материала, основная декоративная роль отводится природному рисунку, а детали из драгоценных металлов сведены к необходимому минимуму (в данном случае из золота выполнена только ручка ведра).

На рубеже XVI–XVII столетий рождается грандиозный проект алтаря для семейного храма герцогского дома Медичи. Предполагалось создать ярусную конструкцию из мрамора, увенчать ее полусферой из горного хрусталя, опирающейся на такие же колонны, плоскости и ниши украсить рельефными мозаиками и круглой скульптурой, набранными из цветного камня. Реализация замысла затянулась – даже усовершенствованная техника резьбы не позволяла быстро обтачивать детали из твердых яшм и кварцев.

Два поколения камнерезов из семьи Моки – отец Орацио, сыновья Стефано и Франческо – полвека трудились над фигурами апостолов. Сегодня известно восемь скульптур, выполненных в технике объемной мозаики для этого алтаря: Лука, Иоанн, Марк, Матвей, Петр, Павел, Иаков и архангел. Все фигуры выполнены в одном, достаточно крупном формате (ок. 32 см в высоту). Они созданы по единой схеме: это изображения стоящих босых людей, с накладными волосами, одетых в длинные платья и широкие драпированные плащи, выполненные из камней контрастных цветов (Матвей – в синем платье из лазурита с красным яшмовым плащом, на Петре платье из аметистизированного кварца и плащ из желтой яшмы), с незначительным количеством дополнений (у Марка – белый отложной воротник, у Луки – светлые отвороты рукавов и красный подклад синего плаща). Скульптуры установлены на квадратные низкие подставки из зеленого камня.

Помимо фигур апостолов в начале XVII века для Капеллы

Принцев был создан рельефный декор с аллегориями добродетелей в виде набранных мозаикой фигур молодых женщин в длинных одеждах, характер трактовки которых схож со скульптурами евангелистов. Во Флоренции остались изображения Милосердия и Веры, в 1785 году использованные в алтаре Палатинской капеллы. Еще четыре аналогичных аллегии – Умеренность, Надежда, Справедливость и Стойкость – были выявлены в фондах лондонского музея. Возможно, к этому же циклу относится и сцена избияния Христа, рельефные каменные детали для которой сохранились в Италии.

Некоторое представление о первоначальном замысле алтарной композиции дает реликварий Домениканских святых (окончен в 1713), исполненный в виде шестигранной башни под куполом из горного хрусталя, поддерживаемым витыми хрустальными колонками, объемными мозаичными скульптурами святых в шести нишах.

Из Италии техника мозаичного рельефа распространилась в столицу Священной Римской империи – Прагу. Здесь при дворе императора Рудольфа II в конце XVI – первой четверти XVII веков работает замечательный резчик Оттавио Мизерони. Сосредоточившись на небольших произведениях – своего рода, цветных камеях – он оставил нам миниатюры, редкие по красоте каменного подбора из богемских пород. Наиболее значительной из созданных в это время произведений по праву считается «Мария Магдалина» (ок. 1610). В композиции, состоящей более чем из пятидесяти деталей, использовано около дюжины пород агатов и яшм. С кончиной императора деятельность пражских камнерезов становится менее востребованной. В последние годы жизни Оттавио Мизерони создает, среди прочих работ, два реликвария по заказу Анны Тирольской. В центре сложных композиций этих произведений находятся овальные медальоны с рельефной мозаикой, на которых изображены Мадонна с младенцем и Святая Анна с Марией и младенцем Христом. Эти поздние произведения отличаются большей лаконичностью, проявившейся в колористической сдержанности, связанной с использованием меньшего минералогического разнообразия, и отсутствием подробности изображений.

Пражская мастерская, не оставившая нам образцов круглой

мозаичной скульптуры, является ранним примером освоения передовых тенденций итальянского искусства. Рельефные произведения Мизерони, исполненные из местного богемского материала, отличаются тонким колоритом, построенным на нюансах окраски яшм и халцедонов этого региона.

Во второй половине XVII века при дворе графа Иоханна Нассау-Идштейн работал камнерез Кристоф Лабхард. По заказу графа он создает в 1671–1679 годах монументальную (79x142 см) композицию для украшения каминной полки. В сложном барочном сочетании плоской, рельефной и объемной мозаик мастер воплощает наставление, которое герцог желал передать своему сыну – Георгу Августу (1665–1721). На фоне пейзажа с архитектурным мотивом, набранного в технике флорентийской мозаики с отдельными рельефными элементами (облака, колонны), разворачивается нравоучительная аллегорическая композиция. Справа – изображения добродетелей, окружающих юного всадника на вздыбленном коне и выполненных в круглом объеме. Перед собой они гонят пороки, удаляющиеся вглубь композиции и представленные в низком рельефе. За пределами Италии это – единственное по масштабу и программности произведение в технике объемной мозаики, в значительной мере выполненное из твердых камней (яшмы, халцедона, агата) из месторождений Центральной Европы.

В эпоху барокко при герцоге Копимо III во Флоренции возрастает роль скульпторов, трудившихся в придворной мастерской, что сказалось в более высокой оценке работ «рельефных» мастеров по сравнению с исполнителями плоских мозаик. Определяют развитие объемной мозаики этого времени сотрудники придворной мастерской: резчик Джузеппе Антонио Торричелли и модельер Джованни Батиста. Результатом сотрудничества этих двух мастеров являются многочисленные реликварии и другие предметы культа, исполненные по заказу герцога. Так, для створки табернакля в середине 1700-х годов Торричелли была создана рельефная мозаика «Поклонение волхвов», где объем получили не только фигуры библейских персонажей, но и детали пейзажа – облака, стволы и листва дерева.

Сегодня известны два реликвария, созданные Торричелли

и Фоджини в первой четверти XVIII века: Святой Марии Египетской (1704) и Святого Амвросия (1705). Произведения выполнены в виде сложных бронзовых рам, в верхних частях которых вставлены поддерживаемые с двух сторон ангелами хрустальные емкости с реликвиями, под ними – округлые камнерезные мозаичные композиции, исполненные в высоком рельефе, частично переходящем в круглую скульптуру. На реликварии Марии Египетской – сцена встречи с Зосимом, который отдает святой свой плащ. Сосуд, ныне содержащий частицу мощей Святого Амвросия, первоначально был предназначен для реликвии Святого Даниила, поэтому на рельефе мы видим изображение этого святого в окружении львов. Кроме того, в манере, аналогичной двум ранним примерам, исполнен реликварий Святого Себастьяна (начало XVII века), на овальном резном медальоне которого представлена сцена жертвоприношения Авраама. Резцу Антонио Торричелли принадлежит и реликварий Святого Эмерико (1717). Сложная композиция произведения, посвященного видению святого, включает в себя мозаичное рельефное изображение Пиеты и скульптурный образ Святого Эмерико. Обращает на себя внимание разнообразие каменной палитры (красный богемский агат, персидский лазурит, плащ из желтой сицилийской яшмы, подбитый саксонским аметистизированным кварцем) и необычной для флорентинцев драгоценный декор: борта одежды и отвороты обуви, шпага и корона усыпаны рубинами и алмазами, закрепленными в золоте. Таким же образом украшены фигуры римских императоров, созданные приблизительно в это время в Германии.

В первой половине XVIII столетия во Франкфурте-на-Майне работает Иоганн Бернгард Шварценбургер, создавший мозаичные скульптуры легендарных императоров: Тита, Цезаря, Домициана и Веспасиана. В этих работах использованы камни горных пород массива Хунсрюк, на склонах которого расположен один из крупнейших европейских центров по обработке цветного камня Идар-Оберштайн. Выполнены скульптуры по одной программе – на ступенчатом профилированном пьедестале закреплено изображение императора в полный рост, в военном одеянии (кираса поверх хитона, длинный плащ), с драгоценной арматурой (перевязи и мечи) из золота и драгоцен-

ных камней. Ближе к барочной стилистике известнейшего саксонского ювелира Мельхиора Диглингера известна одна работа Шварценбургера – фигурка голландского шкипера из коллекции Августа Сильного, каменные детали которой скомпонованы вокруг барочной жемчужины, играющей роль туловища.

В этих скульптурах мы впервые встречаем столь активное и акцентированное использование драгоценной нагрузки – золота и ограненных камней, что, несомненно, явилось следствием изменения вкусов. Для создания роскошного произведения уже недостаточно виртуозного мастерства при работе с твердым камнем, требуется более универсальное и весомое олицетворение богатства. Так же мы видим как расширяется палитра сюжетов: к религиозной теме в произведениях XVI–XVII столетий постепенно добавляются мифологические и исторические образы.

С середины XVIII века в германских городах начинается производство каменных табакерок. Широкое использование полудрагоценных и поделочных камней, которыми столь богаты подземелья Саксонии, обусловило характерные особенности произведений, созданных по заказу курфюрстов. Одним из популярных видов оформления табакерок становится сочетание светлых поверхностей из полупрозрачных пластин кварца в золотой монтировке по ребрам с наложенным рельефным декором из цветного камня. Известно значительное число таких коробочек с флоральными изображениями, однако существуют и табакерки с жанровыми сценами. Их датируют 1770-ми годами, авторство принадлежит или приписывается мастеру Генриху Лангу. На крышке одной из табакерок – изображение женской фигурки в традиционном костюме: пышной юбке и узком корсаже из коричневатого сердолика, белой блузке с глубоким декольте, переднике из лазурита и плоском чепце из светло-зеленого малахита. На другой – среди птиц и цветов – помещен младенец в драпировках. Еще одна табакерка украшена пасторальной сценкой сбора яблок. Декор шкатулок выполнен в низком рельефе, отличается условностью моделировки фигур и богатой палитрой использованных самоцветов: наряду с поделочными камнями (агатами, лазуритом, халцедоном) использованы резные драгоценные сапфиры и шпинель.

Своеобразный гибрид античного римского и ренессансно-флорентийского прочтения наборной скульптуры находим в композиции «Рим» из собрания Лувра, исполненной римскими мастерами серебряного дела Луиджи и Джузеппе Валадье в 1785–1788 годах. Со времени своего создания это произведение существенно изменило первоначальный облик – исчезли дополнявшие его камеи и их серебряное обрамление, а также шар из руки фигуры. В ателье Валадье были исполнены все металлические детали композиции, плинт из яшмы и пьедестал из зеленого порфира, лазуритовое поле под надписью на задней части пьедестала, сидящая фигура из красного порфира. Детали из более твердого жада (голова, руки и ноги статуи) были заказаны в другом ателье ввиду чрезвычайной трудности их исполнения. Там же были заказаны шар из лазурита в левой руке и верхний цоколь из черного мрамора.

Возвращение многоцветия в интерьер, и, как следствие, возрождение интереса к технике объемной скульптуры для создания фигурок, происходит в середине XIX столетия на волне возросшего внимания к прошедшим историческим эпохам.

В отличие от многих других придворных европейских мастерских, флорентийские сохранились и продолжали свою деятельность и в XIX веке. Основные направления деятельности мастерской, получившей название *Opificio delle Pietre dure*, в последние годы существования Великого герцогства Тосканского и до 1876 года определялись ее директором Никколо Бетти. Благодаря ему в 1850-х годах было возрождено искусство резного рельефа – глиптики. Забытая традиция рельефной и объемной мозаики оказалась востребованной в период историзма. Наиболее заметным итальянским создателем такого рода предметов был Паоло Риччи, работавший в Опофицио с 1855 года.

Восстанавливая технологию, он отдает предпочтение не барочной пышности Торичелли, а более сдержанной стилистике мозаичных скульптур начала XVII века, в которой и создает мозаичные произведения в рельефе и круглой скульптуре. Сохранился барельеф «Христос, молящийся в саду», поднесенный в 1870 году папе Льву XIII. На Всемирной выставке в Вене в 1873 году Риччи продемонстрировал наборную фигуру Чимабуэ, спустя три года он исполнил скульптуру «Данте, по-

сол при Бонифации VIII». Около 1880 года в мастерской приступили к созданию наборной скульптуры «Освобожденная Италия», призванной увековечить присоединение Венеции, но по неизвестным причинам эта работа не была завершена.

Постепенно полихромные фигурки привлекают внимание все большего круга последователей. Так, в 1881 году французский скульптур и резчик Огюст Воде исполнил скромный по размерам бюст Аякса. Поднятый на колонке из нефрита, он отличается условным подбором камней с нехарактерным для подобной скульптуры вольным обращением с цветом: драпировка на плечах – из яркого лазурита, шлем – из сургучной яшмы, а голова (и прическа, и лицо) – из темно-зеленой яшмы.

Еще один пример французской трактовки объемной мозаики известен только по описанию и воспроизведению в монографии начала XX века. Рельеф «В неизвестное» камеиста и модельера Эмиля Голяра был показан на Салоне 1902 года. В наборе композиции были использованы светлый сардоникс, гелиотроп, венгерский опал и уральский голубой халцедон.

Прием объемной мозаики при создании камнерезных фигурок, пережив в конце XVIII – начале XIX веков спад, возрождается в 1870-х годах. Однако примеры создания каменных мозаичных скульптур в творчестве мастеров Западной Европы остаются в это время единичными. Можно предположить, что причиной этому послужил недостаточно емкий рынок для подобного рода предметов роскоши.

В России интерес к итальянской школе камнеобработки возник еще в XVIII столетии. Известно, что в это время на Петергофской гранильной фабрике работали итальянские мастера, на Екатеринбургскую гранильную фабрику также приглашали специалистов из Флоренции. В следующем столетии российские камнерезы проходили обучение в Италии.

В русском камнерезном искусстве широкое применение итальянской техники объемной и рельефной мозаики связано с мастерскими фирмы Фаберже. Вероятно, отсутствие квалифицированного персонала послужило причиной того, что первые наборные скульптуры из поделочных камней будут созданы только после начала работы собственного камнерезного ателье фирмы Фаберже в 1908 году. Открытие его связано с прихо-

дом в фирму уральцев, выпускников Екатеринбургской художественно-промышленной школы, Петра Михайловича Кремлева и Петра Дербышева. В конце 1900-х годов в ателье Верфеля они выполнили в камне первые фигурки из серии «Русские типы», модели для которых годом ранее создал скульптор Б. О. Фредман-Клозель. Успех мозаичных скульптур способствовал росту ассортимента: от отдельных типичных и портретных образов столичных улиц и императорского двора до сложных жанровых композиций, персонажей сказок и собирательных национальных шаржей. Известно более полусотни фигурок, исполненных фирмой Фаберже в 1908–1916 годах. Большая их часть выполнена по сложившейся в Европе традиции: сочетание достаточно крупных элементов из пород контрастных цветов обеспечивало декоративность образа. Основное отличие состоит в трактовке глаз: у Фаберже они инкрустированы ограниченными драгоценными камнями, тогда как европейские мастера передавали эту черту резьбой или натуралистичными вкраплениями поделочного камня. Высота скульптур также отличается – в петербургских работах она варьируется в пределах 10–20 см. Характер использования драгоценной арматуры напоминает произведения Шварценбургера: из золота и серебра, иногда с эмалевым декором, выполнены всевозможные аксессуары (оружие, пуговицы, имитация шитья и металлических украшений).

Ведущим конкурентом Фаберже в этой области со второй половины 1900-х годов станет Алексей Козмич Денисов-Уральский. Потомственный уральский горщик в 1901 году основывает в Петербурге «Горнопромышленное агентство по распространению полезных ископаемых России А. К. Денисов (Уральский) и К°». К использованию техники объемной мозаики первоначально он обращается для создания анималистической скульптуры: сохранились детальные описания изображений птиц, набранных из разных пород цветного камня для французской фирмы Картье в 1911–1914 годах.

Первая мировая война приносит новые темы в творчество художника. В 1914–1916 годах была создана замечательная по выразительности скульптура из гранита, марширующего с винтовкой на плече солдата в шинели.

В разгар сражений на фронтах, в марте 1916 года А. К. Денисов-

Уральский открыл в своем магазине выставку «Аллегорических скульптур воюющих держав». Три из пятнадцати композиций представляли собой антропоморфные изображения, выполненные в технике объемной мозаики. Монументальный ступенчатый пьедестал выделяет «Памятник Вильгельму», на котором кайзер Германии изображен в виде всадника в военной форме, пришпоривающего свинью из ярко-розового орлеца. Шаржированный портрет выполнен из родонита, что подчеркивает параллель между германским правителем и оседланным животным. Еще один персонаж в стане противников – Австро-Венгрия. Ее художник выполнил в виде старой обезьяны, одетой в костюм национальных цветов (из ярко-красной яшмы и белого халцедона) с характерным головным убором. Очевидно сходство головы животного и портретов австрийского императора. Французская республика, союзник России в этой войне, представлена в образе Марианны: темноволосой женщиной, на голове которой – ярко-красный фригийский колпак. Под почти черной туникой из мориона – струящаяся трехцветная юбка из горизонтально расположенных полос темно-синего лазурита, белого халцедона и красного пурпурина.

Несмотря на отсутствие информации о других наборных фигурах, вышедших из мастерской Денисова-Уральского, мы можем сделать определенные выводы о специфике трактовки этой техники. В отличие от своего основного конкурента фирмы Фаберже, уралец почти не использовал металл, основная декоративная роль, как и во флорентийских произведениях, отводилась камню.

Таким образом, в начале XX века именно русские камнерезы и ювелиры способствовали возрождению этой камнерезной техники, вернули фигурки, выполненные в технике объемной мозаики, в спектр произведений декоративно-прикладного искусства.

Дальнейшее использование техники объемной и рельефной мозаики в России для создания человеческих фигурок было приостановлено Октябрьской революцией. Информации об изготовлении в Советской России подобных произведений в период 1920–1930-х годов нет. Во время Второй мировой войны к ним также не обращались. Заложённая в начале XX столетия

традиция вновь возродилась лишь в послевоенное время в стенах только что созданного в Свердловске специализированного профессионально-технического училища № 42. В настоящее время объемная мозаика остается одним из наиболее востребованных направлений камнерезного творчества.

Библиографический список

Art of The Royal Court: Treasures in Pietre dure from the Palaces of Europe. / Wolfram Koeppel and Annemaria Giusti. – New York, 2008.

Babelon, Ernest. Histoire de la gravure sur gemmes en France, depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine. – Paris, 1902.

Baldini, Umberto; Giusti, Annamaria; Pampaloni-Martelli, Annapaula. La cappelle dei Principi e le Pietre Dure a Firenze. – Milano, 1979.

Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden; die barocke Schatzkammer / Dirk Syndram, Jutta Kappel, Ulrike Weinhold. – Berlin, 2007.

Die Kunst des Steinschnitts : Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer / hrsg. von Rudolf Distelberger. – Wien, 2002.

Giusti A., La marquetterie en pierre dure. – Paris, 2005.

Giusti A., Dagli splendori di corte al lusso borghese : L'Opificio delle Pietre Dure nell'Italia unita. – Livorno : Sillabe, 2011.

Giusti A. Guida al Museo dell'Opificio delle pietre dure. – Venezia, 1995

González-Palacios A., Mosaïque et pierres dures: Frlorence, Pays Germanique, Madrid. // Antiquites et Objets d'art. N 19. – Paris, 1991.

Luigi Valadier au Louvre, ou l'Antiquité exaltée. – Paris, 1994.

Scholler H., v. Eine Edel- und Schmucksteinsammlung auf der Tabaksdose // Ann. Naturhist. Museum. Wien, Bd. 65 (1961), 1962. URL: www.landesmuseum.at/pdf_frei_remote/ANNA_65_0001-009.pdf.

Splendori di pietre dure / a cura di Annamaria Giusti. – Firenze, 1988

Syndram, Dirk; Weinhold Ulrike. "...und ein Leib von Perl". Die Sammlung der barocken Perlfigutrn im Grünen Gewölbe. – Dresden, 2000.

Wardropper I., Sculpture and Mosaic in Pietre Dure // Art of The Royal Court: Treasures in Pietre dure from the Palaces of Europe. – New York, 2008.

Будрина Л. А., Объемная мозаика в камнерезном искусстве: европейская традиция до и после Фаберже. // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2012. № 1 (99). – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2012. – С. 6–24

Будрина Л. А., Русские камнерезы фирмы Картье // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. № 1 (87). – Екатеринбург, 2011. – С. 66–78

Фаберже Т. Ф., Илюхин В. Н., Скурлов В. В., Фаберже и его продолжатели. Камнерезные фигурки «Русские типы». – СПб, 2009

Н. С. Бочкарева
Пермь

Экфрасис культовой деревянной скульптуры в литературной традиции

Древнегреческое слово Ἐκφρασις (экфрасис, экфраза) пришло из античной риторики, где обозначало, во-первых, «описательную речь, отчетливо являющуюся глазам то, что она поясняет», пытаясь «сделать слушателей чуть ли не зрителями» и «сильными средствами» увеличивая свое «воздействие» на них [Брагинская 1977: 259], а во-вторых, «название произведений, описывающих произведения искусства» [Liddell, Scott 1996: 526], в частности, название текстов Каллистрата, описывающих (или истолковывающих) реальные или вымышленные статуи [Филострат, Каллистрат 1996: 131].

С начала XX в. экфрасис активно изучается в классической филологии сначала в Германии (P. Friedländer, 1912; G. Geissler, 1914; H. Lausberg, 1960), а потом и в России [Фрейденберг 1978: 195–197], с середины века термин начинает применяться к литературе нового времени, в частности, к экфрастической (или иконической) поэзии [Hagstrum 1968: 172], а на рубеже XX–XXI вв. переживает всплеск популярности в исследованиях по теории и истории как европейских, так и русской литератур в связи с распространением семиотики и нарратологии.

Скульптурный экфрасис появляется уже в греческих эпиграммах или надписях, к которым относились надписи на памятниках (эпитафии). Например, надпись на гробнице Мидаса, приписываемая Гомеру:

*Медная дева, я здесь возлежу на гробнице Мидаса,
И до тех пор, пока воды текут и леса зеленеют,
На орошенном слезами кургане его пребывая,
Я возвещаю прохожим, что это Мидаса могила.*

[Греческая эпиграмма 1960: 23]

Прямое указание на статую и ее материал (медная дева), а также позу (возлежу на гробнице Мидаса) создает у современного

читателя определенные визуальные и вербальные культурологические ассоциации (бронзовые изваяния нимф в сочетании с мифами о царе Мидасе, который попросил превращать в золото все, к чему он прикасался, и у которого в знак отсутствия тонкого слуха выросли ослиные уши). Бронзовое изваяние остается неподвижным и одновременно оживает через способность говорить и смотреть (в голосе и взгляде). Оживление или представление мертвого как живого – типичный мотив экфрасиса и экфрастической поэзии.

Надпись на «Афродиту» Праксителя, приписываемая Платону, интересна еще и потому, что речь, вероятно, идет об известном произведении «Афродита Книдская» знаменитого греческого скульптора. Кажется, что вторая надпись отвечает на вопрос в первой:

1

*В Книд чрез пучину морскую пришла Киферея-Киприда,
Чтобы взглянуть на свою новую статую там,
И, осмотрев ее всю, на открытом стоящую месте,
Вскрикнула: «Где же нагой видел Пракситель меня?»*

2

*Нет, не Пракситель тебя, не резец изваял, а сама ты
Нам показалась такой, как ты была на суде.*

[Греческая эпиграмма 1960: 58]

На этот раз повествование ведется не от первого, а от третьего лица. Персонаж, изображенный в статуе, с самого начала отделяется от нее и действует (передвигается и говорит) как живое существо (Киферея-Киприда – так называют Афродиту). Возглас Афродиты указывает на ее (статуи) наготу и намекает на известный миф об Актеоне, который увидел Артемиду нагой и за это поплатился жизнью.

Статуя, стоящая на открытом месте, безгласна, как и положено статуе, но во второй надписи говорящий обращается к статуе и богине как единому существу. Здесь упоминается другой миф, рассказывающий о суде Париса, на котором яблоко с надписью «Красивейшей» досталось Афродите. Характеристика «от противного» (не Пракситель тебя, не резец изваял), с одной стороны, подчеркивает жизнеподобие статуи и мастерство вая-

теля, а с другой, указывает на материал (мрамор), из которого она сделана.

Превращение статуи в девушку известно по рассказанному в «Метаморфозах» Овидия мифу о Пигмалионе и Галатее, которая оживает благодаря мольбе изваявшего его художника к богине любви. В пьесе Шекспира «Зимняя сказка», наоборот, черствость короля Сицилии Леонта заставляет его жену Гермиону «превратиться» в статую, чтобы наказать мужа и вернуть его любовь.

Мотив творения и тема искусства делают экфрасис особенно популярным в романтической новелле [*Бочкарева 1995; Морозова 2006*], где чудесной животворящей силой наделяются любовь и воображение художника-творца. Но чудо может произойти лишь на мгновение, как мимолетное, идеальное видение, возникающее на неразличимой границе между реальностью и мечтой.

В новелле американского романтика Натанаэля Готорна «Деревянная статуя Драуна» творение скульптора идентично образу молодой португалки, в которой статуя «оживает» для жителей города. Появление прекрасной незнакомки воспринимается как завершающий этап длительного творческого процесса. Когда «внешний облик скульптуры обрисовывался так же смутно, как очертания облаков в лучах заходящего солнца», художник обнаружил в нем «божественный, дарующий жизнь штрих». Процесс творения сравнивается с освобождением духа из материи силою любви: «Казалось, гамадриада, спасаясь от прозаического мира, укрылась в сердцевине дуба, и скульптору оставалось только удалить окутавший ее грубый покров, чтобы взорам открылась нимфа во всей своей грации и прелести» [*Готорн 1965: 232*].

Готорн несколько раз описывает облик прекрасной женщины-изваяния на разных стадиях «рождения грации и красоты». Нетрудно заметить вариативное повторение в каждом описании одних и тех же деталей: ослепительная белизна и нежный румянец кожи, задорно-насмешливое выражение лица, платье иностранного покроя и шляпа с роскошными цветами, украшения (веер из черного дерева, часы на золотой цепочке вокруг шеи, перстень с бриллиантом). Во-первых, они создают внутренний

ритм новеллы, во-вторых, играют роль в развитии сюжета «превращений» и «узнаваний», в-третьих, образуют структуру образов-двойников (например, веер, который сломался у живой женщины, оказался точно таким же сломанным у статуи).

Важна переходность двух миров, двух состояний, характеристика одного через другое, которая в новеллах Готорна часто выражается в форме парадокса: когда статуя Драуна «превратилась» в женщину, прохожие, увидев ее на улице, «застывали на месте от удивления, словно обратившись в дерево или мрамор» [Готорн 1965: 236]. Оживание произведения искусства часто сопровождается *оцепенением* зрителей. Отношение *хиазма*, возникающее между говорящей и двигающейся статуей и молчаливо-неподвижным героем, «отсылают к смешению границ между мертвой и живой материей, неподвижностью и движением, молчанием и речью, которое было характерно для античного экфрасиса» [Рубинс 2003: 157–158, 161–162, 189, 249].

В новелле французского романтика Проспера Мериме «Венера Илльская» каталонцы выкапывают из земли под оливковым деревом «огромную черную женщину ... из чистой меди ... идол времен язычества» [Мериме 1993: 195]. С момента ее нахождения статуя вызывает мистический страх жителей: «...словно стукнули по колоколу ... показалась черная рука, похожая на руку мертвеца, лезущего из земли... сбегать за священником...» [там же]. Предположение, что это «бронзовая мадонна из какого-нибудь разрушенного монастыря», опровергается по «злому» выражению ее лица: «...глядит на вас в упор своими большими белыми глазами ... словно сверлит взглядом» [там же].

С самого начала статуя падает на ногу одному из жителей и ломает ее, затем отвечает обидчикам, которые хотели резануть ее напильником, выколоть глаза долотом, швырнуть в нее камень, наконец, наказывает самоуверенного Альфонса, который надевает на ее палец кольцо с бриллиантом, предназначенное невесте, а также господина де Пейрорада, готового пожертвовать жизнью человека ради произведения искусства и своих честолюбивых, но наивных научных исследований.

Великолепная бронзовая статуя Венеры, римская или греческая, возможно, изваянная Мироном, подробно описывается самим рассказчиком: «Это была действительно Венера, притом

дивной красоты. Верхняя часть ее тела была обнажена в соответствии с тем, как древние обыкновенно изображали свои великие божества. Правая рука ее, поднятая вровень с грудью, была повернута ладонью внутрь, большой палец и два следующих были вытянуты, а последние два слегка согнуты. Другая рука придерживала у бедер складки одеяния, прикрывавшего нижнюю часть тела ... Волосы, поднятые надо лбом, по-видимому, были когда-то вызолочены. Голова маленькая, как почти у всех греческих статуй, слегка наклонена вперед» [*Мериме 1993: 202*]. Описание вызывает ассоциации со знаменитыми Венерами, но не отождествляется ни с одной из них.

Пытаясь определить время создания статуи, рассказчик отмечает романтический контраст между совершенством ее тела и странным выражением ее лица: «...невозможно представить себе что-либо более совершенное, чем тело этой Венеры, более нежное и сладостное, чем его изгибы, более изящное и благородное, чем складки ее одежды. Я ожидал увидеть какое-нибудь произведение поздней Империи; передо мною был шедевр лучших времен искусства ваяния. Больше всего меня поразила изумительная правдивость форм, которые можно было бы счесть вылепленными с натуры, если бы природа способна была создать столь совершенную модель... Что касается лица, то я не в силах передать его странное выражение, характер которого не походил ни на одну из древних статуй, какие только я в состоянии припомнить. Это была не спокойная и суровая красота греческих скульпторов, которые по традиции всегда придавали чертам лица величавую неподвижность. Здесь художник явно хотел изобразить коварство, переходящее в злобу. Все черты были чуть-чуть напряжены: глаза немного скошены, углы рта приподняты, ноздри слегка раздувались» [*Мериме 1993: 202–203*]. Противопоставление стилей (поздний эллинизм и греческая классика как подвижность и неподвижность) позволяет Мериме по-новому поставить проблему взаимоотношений между жизнью и искусством. Надпись на цоколе «Берегись любящей» акцентирует связь эстетического парадокса живого и мертвого с философской темой Эроса и Танатоса, любви и смерти.

Романтический контраст предполагает трагическое соединение и противопоставление прекрасного и безобразного, внеш-

него и внутреннего: «Презрение, насмешку, жестокость можно было прочесть на этом невероятно прекрасном лице. Право же, чем больше всматривался я в эту поразительную статую, тем сильнее испытывал мучительное чувство при мысли, что такая дивная красота может сочетаться с такой полнейшей бессердечностью ... Есть что-то беспощадное в выражении ее лица, а между тем я никогда не видел ничего столь прекрасного ... Это выражение сатанинской иронии еще усиливалось, быть может, контрастом между ее блестящими серебряными глазами и черновато-зеленым налетом, наложенным временем на всю статую. Эти блестящие глаза создавали некоторую иллюзию реальности, казались живыми» [Мериме 1993:203]. Живописность (в частности, использование цвета) и акцент на «живых» глазах обнаруживают приближение экфрасиса статуи к известным описаниям inferнальных портретов Ч. Р. Метьюрина («Мельмот Скиталец») и Н. В. Гоголя («Портрет»).

Исследуя поэтическую мифологию А. С. Пушкина в «Каменном госте», «Медном всаднике» и «Сказке о золотом петушке», Р. Якобсон отмечает: «Связь с неким существом превращает статую в идол – или, если воспользоваться терминологией современной русской этнологии, в *лекан*; иными словами, статуя, понимаемая как чисто «внешнее изображение» [внешняя репрезентация, – пер. М. Рубинс], становится *онгоном*, воплощением некоего духа или демона <...> Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную ассоциацию статуй с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством» [Якобсон 1987: 148, 173]. Доказывая неразрывную связь искусства ваияния с идеей язычества в русском мировоззрении, Якобсон цитирует Гоголя: «Скульптура родилась вместе с языческим, ясно образовавшимся миром, выразила его – и умерла вместе с ним... Она так же отделялась от христианства, как сама языческая вера» («Скульптура, живопись и музыка», 1831) [там же: 173].

Однако в известной повести Гоголя демоническим оказывается живописное произведение – портрет, что объясняется не только его жизнеподобием, осуждаемым в иконописи, но и

литературной традицией Метьюрина. Кроме того, карающая статуя у Пушкина и Мериме, как и демонический портрет у Гоголя и Метьюрина, восходят к традиции европейского готического романа – «Замку Отранто» Горация Уолпола в середине XVIII в., а еще раньше, на рубеже XVI–XVII вв. – к пьесе Тирсо де Молина «Сельский обольститель, или Каменный гость», где *языческая* интерпретация карающей статуи-божества соединяется с *христианской* идеей наказания за грехи. На литературную традицию карающей статуи указывают и вариации имени (король Альфонсо в пьесе Тирсо де Молина, Альфонсо Добрый в романе Горация Уолпола, молодой Альфонсо в новелле Проспера Мериме).

В рассказе английской писательницы второй половины XX в. Мюриэл Спарк «Черная Мадонна» в пародийном ключе используется религиозный экфрасис (см. о нем: [Меднис 2006]) и прослеженная выше литературная традиция. С самого начала возникает контраст между описанием праздничного обряда освящения статуи в *католической церкви* Иисусова Сердца и ее *языческим происхождением*. Она была вырезана из мореного дуба. Дерево нашли в болоте, где оно пролежало в трясине не одну сотню лет. Тут же по телефону вызвали скульптора. Он поехал в Ирландию и вырезал статую прямо на месте. Вся хитрость в том, чтобы не дать дереву высохнуть (здесь и далее перевод В. А. Скороходенко) [Spark 1976: 129]. Значимо упоминание об Ирландии с ее древней языческой (кельтской) традицией и особой историей христианизации, а также о материале, из которого изготовлена статуя (мореный, или «болотный», дуб – *bog oak*).

Позволим себе небольшое отступление. В африканском племени ндембу изготовление и обработка железа считались исключительно мужскими занятиями, как и расчистка топорами участков леса, а резная деревянная скульптура в большинстве случаев изображала женское тело. В ритуалах так называемая «река крови» обычно имела форму топора и символизировала «мужчину с женщиной», или совокупление («мужчина» представлен лезвием топора и обушком, а женщина – деревянным топорищем) [Тернер 1972: 53]. В рассказе Спарк значимо лаконичное упоминание о процессе изготовления Черной

Мадонны, которая будет помогать женщинам, не имеющим детей.

Характеристика статуи дается через прямые и косвенные разговоры прихожан. Обсуждается манера ее изготовления и предназначение: «Что-то она смахивает на современное искусство ... Никакая она не современная, сделана по старинке ... А то бы ее не разрешили поставить в церкви» [*Spark 1976: 129*]. Постоянное смещение сакрального и профанного определяет стиль всего рассказа и создает иронический эффект: «Она не такая красивая, как Непорочное зачатие, что в Лурде. Вот та берет за сердце ... Раздавались голоса, что ее надо бы обрядить пороскошнее или, на худой конец, украсить кружевным облачением ... Принарядив ее, мы только исказили бы линии скульптуры» [*ibid: 129–130*]. По словам самого настоятеля, «неверующие – заблудшие души, хотя и наделенные талантами» приезжали посмотреть на статую, словно в музей, чтобы «увидеть те самые линии, которых не следовало исказить облачением». Здесь звучит авторский голос, как и в лаконичном описании статуи: «...в конце концов все привыкли к Черной Мадонне, ее квадратным рукам и прямо ниспадающим одеждам» [*ibid: 130*].

Опосредованно к функции статуи в сюжете рассказа относится и еще одно замечание в экспозиции: «Город был разбит на геометрически правильные квадраты ... и равнобедренные треугольники. Узор нарушался только в одном месте, где в черту города вклинивались остатки деревеньки, походившие с высоты птичьего полета на игривую завитушку (*merry doodle on the page*)» [*Spark 1976: 130*]. Такой «игривой завитушкой» становится для белокожей семьи Паркеров рождение чернокожего ребенка по молитве, обращенной к Черной Мадонне. Со свойственной Спарк тонкой и жесткой иронией неприязненное отношение Паркеров к ребенку обнаруживает их ханжество и снобизм. Психологические нюансы связаны также с прямой и косвенной колористической игрой.

Таким образом, мы пунктирно проследили историю скульптурного экфрасиса, указывая на материал, из которого изготовлена статуя (бронза, мрамор, дерево), а также на ее функции в сюжете произведений. Не только в русской, но и в зарубежной литературной традиции отчетливо обнаруживается преиму-

щественно *языческий* характер скульптуры, в частности деревянной (даже если это не гамадриада, как у Готорна, а Мадонна, как у Спарк), но часто во взаимодействии с христианской символикой. С мотивом оживления связана *мистическая* и *игровая* роль статуи в сюжете, конечно, разная в греческой эпиграмме (и эпитафии), в романтической (и готической) новелле, в современном сатирическом рассказе.

Библиографический список

Бочкарева Н. С., 1995, Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь, С. 23–37.

Брагинская Н. В., 1977, Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, С. 259–283.

Греческая эпиграмма. 1960. / пер. с др.-греч. Л. Блуменау и др. под ред. Ф. Петровского; сост., примеч. и указ. Ф. Петровского и Ю. Шульца; вст. ст. Ф. Петровского. М.: Гос. изд-во худож. лит.,

Готорн Н., 1965, Деревянная статуя Драуна / пер. с англ. Р.Рыбаковой // Готорн Н. Новеллы. М., Л.: Худож. лит., С. 230–240.

Меднис Н. Е., 2006, «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск: НГУ. Вып. 10. С. 58–67.

Мериме П., 1993, Венера Илльская / пер. с фр. А.Смирнова // Мериме П. Избранные произведения: в 2 т. Новосибирск, Т.1. Новеллы. С. 193–221.

Морозова Н. Г., 2006, Экфрасис в прозе русского романтизма. Дисс ... канд. филол. наук. Новосибирск:

Рубинс М., 2003, Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб: Академический проект,

Тернер В. У., 1972, Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) / сокр. пер. с англ. И. М. Бакштейна // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, С. 50–81.

Филострат, 1996, Картины. Каллистрат. Описание статуй / пер., введ. и прим. С.П.Кондратьева. Томск: Водолей,

Фрейденберг О. М., 1978, Образ и понятие. II. Метафора //

Фрейденберг О. М., Миф и литература древности. М.: Наука, С. 180–205.

Якобсон Р., 1987, Статуя в поэтической мифологии Пушкина / пер. с англ. Н. В. Перцова. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, С. 145–180, 181–197.

Hagstrum J., 1968, The Sister Arts: From Neoclassic to Romantic // Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature / ed. by S.G.Nichols, R.B.Vowles. Waltham (Mass.); Toronto; London: Blaisdele Publishing, P. 169–192.

Liddell H. G., Scott R., 1996, A Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press.

Spark M., 1976, The Black Madonna // Spark M. The Public Image. Stories. М.: Progress Publishers, P. 129–150.

И. И. Тулякова

Пермь

Скульптурный экфрасис в романе Трейси Шевалье «Падающие ангелы»

Современная английская романистка американского происхождения Трейси Шевалье (Tracy Chevalier) во всех своих романах в той или иной степени обращается к визуальным искусствам. Так, в дебютном романе автора «Дева в голубом» (The Virgin Blue, 1997) важную роль играют произведения изобразительных искусств X–XVI вв., связанные с библейскими сюжетами; в романе «Девушка с жемчужной сережкой» (Girl with a Pearl Earring, 1999) важнейшей составляющей сюжета становится живопись Яна Вермеера Дельфтского [Бочкарева, Гасумова, 2008, 2011 а].

Романы Трейси Шевалье принадлежат к жанру экфрастического романа, в котором произведения визуальных искусств играют ключевую порождающую роль по отношению к сюжету, конфликту, системе образов и всей архитектонике произведения. Принципиально важным для нас является тот факт, что на современном этапе экфрасис рассматривается не как статичное, а как динамичное явление, чему соответствует понятие экфрастический дискурс, то есть участие произведения визуального искусства в создании и рецепции литературного произведения [Бочкарева, Гасумова, 2011 б].

В основе фабулы романа «Падающие ангелы» (Falling Angels, 2001) лежит десятилетняя хронология жизни двух английских семей на рубеже XX и XXI веков, представленная в форме полифонического повествования со сменяющимися друг друга рассказчиками – от главных до второстепенных персонажей – и сюжетно обрамленная похоронами королевы Виктории и Эдуарда VII. С первых страниц, датированных январем 1901 г., конфликт романа заявлен не только как семейный и межличностный, но и как культурный, связанный со сменой ментальных парадигм на рубеже двух веков.

В центре сюжета романа две семьи. Во-первых, обеспеченная семья Коулман – увлеченный астрономией Ричард, его разочарованная в семейной жизни жена Китти и их дочь Мод,

к началу повествования пятилетняя девочка. Во-вторых, семья Уотерхаус, «не имеющая никакого родства с художником-однофамильцем, как они сами это признавали» (no relation to the painter, they admitted) – Альберт, Гертруда, их дочери Лавиния (ростовщица Мод) и Эйви Мэй [Chevalier 2002: 13]. Экспозиция романа разворачивается в одном из красивейших мест в Лондоне – на Хайгейтском кладбище: две семьи с различной социальной ментальностью владеют соседними семейными могилами.

При первом знакомстве читателей с персонажами очерчивается конфликт между двумя семьями: Ричард Коулман недоволен из-за появления на фамильной могиле Уотерхаусов мраморного ангела, который кажется ему «сентиментальной чепухой» (sentimental nonsense), диссонирующей с урной, которая установлена на семейной могиле Коулманов и «добавляет ей величественности и изящества» («The urn adds dignity and grace to Coleman grave» [ibid.: 12]). В замечании Китти Коулман о том, что урна и ангел «как будто в любой момент столкнутся», прослеживается намек на будущий конфликт двух семей: «They look as they may bash each other at any moment» [ibid.].

Урна как элемент морфологии погребения уходит корнями в языческие обряды: в древнегреческой культуре первые упоминания о сосудах (тогда в качестве урн использовались сосуды бытового назначения) для погребения датируются 1100–1000 гг. до н. э. (субмикенский период) [Смирнов 1997:235]. Однако с появлением в X–VIII вв. до н. э. дипилонских ваз в Древней Греции формируется новая традиция, которая сохранится в европейской культуре на «три тысячелетия, хотя и с большим перерывом на эпоху средневековья», а именно традиция установки урн в качестве надгробий. На дипилонских погребальных урнах, роспись которых была выполнена в геометрическом художественном стиле, часто изображали три основные стадии похоронного ритуала: выставление тела, вынос и/или путь к месту погребения и непосредственно погребение [Там же: 153–154]. Появление дипилонских погребальных урн стало переходом от практического использования урн к их эстетическому осмыслению, произошедшим уже в античный период: урна перестает быть непосредственным вместилищем останков и стано-

вится объектом не только погребальной, но и художественной культуры в целом.

Античная традиция погребальных урн была воспринята в эпоху классицизма. Урны изображались «оплетенными гирляндами цветов и листьев, часто покрытыми тканью», украшались «тонкой орнаментальной резьбой», могли быть наполнены цветами или украшены бронзовыми деталями; урна для эпохи классицизма – «вместилище праха, символ, значение которого оставалось неизменным в течение многих столетий» [Пириютко 2009: 85]. Для романтиков «мавзолей, гробы, урны, опрокинутые факелы» становятся атрибутами темы сочетания счастья и смерти, которая «которая широкой полосой проходит через все изобразительное искусство и литературу <...> романтизма» и связана с темой меланхолии, для которой «необходимо прошлое, воспоминание о прошлом, <...> дума об умерших друзьях и родных» [Лихачев 2006: 234]. Элегические темы смерти нашли особое отражение в эстетике предромантизма, а именно в «кладбищенской» лирике Т. Грэя, Р. Блэра, Д. Моллета, а еще раньше в пейзажной лирике Д. Томсона и У. Коллинза» [Соловьева 2005:31].

В романе «Падающие ангелы» скульптурные образы урны и ангела символически воплощают кризис сознания рубежа веков, выраженный в столкновении мировоззрений двух семейств, при этом символика урны и ангела усложняется по мере усложнения восприятия героев. Это усложнение заложено в самой природе символа, который, «с одной стороны, пронизывая толщу культур, <...> реализуется в своей инвариантной сущности», а с другой – «активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует» [Лотман 2010: 241–242]. В роли культурного контекста в данном случае выступает литературное произведение, в котором скульптурная символика урны и ангела приобретает специфические вариативные смыслы, в свою очередь имеющие существенное значение для характерологии и конфликта романа.

Так, мраморный ангел на семейной могиле Уотерхаусов – прежде всего дань викторианскому культу религиозности и сентиментальности: Гертруда Уотерхаус не жалеет потраченных мужем на скульптуру ангела денег, ведь «очень важно, чтобы

могила была точным отражением чувств членов семьи к их любимым родственникам» («It is so important that the grave be a proper reflection of the family's sentiments to our loved ones» [Chevalier 2002: 17]). Урна, соседствующая с ангелом, в аспекте символики мемориальной пластики также связана с эмоциональной чувствительностью и скорбью, однако в романе ее символика многогранна и по-разному воспринимается различными персонажами. Для старшей миссис Коулман (матери Ричарда) кремация и заключение праха в урну кажется дикостью и анти-христианским поступком, ведь тогда тело и душа не смогут воссоединиться в день всеобщего воскресения («How can a body and soul be reunited on the Day of Resurrection if the body has been...») [ibid.: 68]. Такое восприятие акцентирует связь урны с языческим культурным пластом, тогда как образ ангела соотносится с христианской верой. В восприятии Ричарда Коулмана установка урны – это акт творения, а сама урна символ учености, мудрости прошлого, что сближает его мировоззрение с классицистической культурной традицией. В жизни Ричард – также приверженец классических ценностей и в определенном смысле продолжатель просветительской линии мужа королевы Виктории Альберта: он увлечен астрономией и хочет, чтобы его дочь получила университетское образование. Установленная Ричардом скульптура урны кажется его жене Китти «совершенной банальностью и искаженным символизмом» (utter banality and misplaced symbolism). Отношение Китти к урне становится выражением ее отношения к мужу: традиционность Ричарда позволяет ему любить Китти, но не дает ему моральных сил и возможности понять ее.

Образ урны в романе также является воплощением семейной жизни Китти Коулман: вышедшая замуж не по любви, а по расчету, Китти постоянно ощущает себя эмоционально запертой, заключенной в некотором пространстве. Рассуждения о кремации Китти завершает словами о том, что не хочет, чтобы ее прах был заключен в урне: «I should not want my ashes place in an urn. Rather they be scatted somewhere, to help the flowers grow» [ibid.: 67]. Урна становится символом душевной несвободы героини.

С образом Китти Коулман связана и прерафаэлитская реми-

нисценция живописного полотна Джона Уильяма Уотерхауса «Леди из Шалотта», которое упоминает сама Китти («The Lady of Shalott in her boat looks as if she has just taken opium» [ibid.: 13]). Сама Китти становится ее литературным двойником: подобно героине одноименной поэмы Альфреда Теннисона Китти вырывается в природу, однако этот порыв неизбежно связан с гибелью. Любовная связь с Джексоном оборачивается для нее личной трагедией, и желаемую свободу она обретает лишь после смерти, когда Джексон развеивает ее прах над долиной.

Образ падающего ангела, заявленный в названии романа, обыгрывается в сцене разрушения скульптуры ангела, установленного на семейной могиле Уотерхаусов и представленной с точки зрения Мод: «When I saw that the angel's head had broken from its body I found it hard not to laugh. Lavinia fainted, of cause. Then Simon ran off with the angel's head under his arm and I did laugh – it made me think of a poem about Isabella burying her lover's head in the pot of basil» [ibid.: 104]. Экфрасис разрушения произведения искусства становится способом раскрытия характера Мод, обнажает отсутствие в ней мелодраматизма, пугливости и излишней чувствительности. Упоминание поэмы Джона Китса «Изабелла и горшок с васильками» (Isabella and the Pot of Basil, 1818), сюжет которой был заимствован поэтом из пятой новеллы IV дня «Декамерона» Джованни Боккаччо, а также был использован в живописи прерафаэлитов Уильяма Холмана Ханта и Джона Эверетта Милле и представлял образ Изабеллы как чувственное воплощение женственности и верности, в восприятии Мод теряет романтический пафос и вызывает лишь смех героини.

Такое отношение к скульптуре, изначально несущей моральный посыл, выявляет отношение нового героя, нового века к ценностям века предшествующего: романтизация воспринимается уже не в меланхолическом, а в ироническом ключе. Устоявшиеся ценности и традиции «расшатываются», «дают трещину», также как и статуя ангела на семейной могиле Уотерхаусов, что в повествовании представлено глазами Саймона: «The mortar holding the angel to the base of the plinth ain't strong. I see the angel wobble back and forth <...> I can see a crack in the mortar now, but before I can say something the angel

starts to topple. I hear a woman shout just as the angel falls sideways and hits the Coleman urn. The head cracks right off, and it falls one way and the body the other» [ibid.: 107]. Голова и тело статуи, разлетающиеся в разные стороны из-за удара об урну, создают образ резкого разрыва, отделения, разрушения. Это – разрыв с традицией; урна и ангел, стоящие слишком близко друг к другу, в итоге не могут сосуществовать рядом и ангел разрушается (экфрасис падающей, разрушенной статуи играет существенную роль в конфликте и другого романа Трейси Шевалье «Дева в голубом», подробнее см. об этом: [Бочкарева, Гасумова 2011: 99–100]). Слова Саймона о том, что он никогда не видел статую, «которая бы так сильно шаталась» (I never seen one shift so) вносят в повествование элемент мистицизма и фатализма, ведь падение статуи – это и трагическое предвосхищение «падения» Китти: не случайно статуя чуть не убивает Джексона, который станет любовником Китти и отцом нежеланного и так и не родившегося ребенка: «In fact the body falls right where Mr. Jackson's standing, 'cept he ain't there now 'cause our pa's knocked him right out the way» [Chevalier 2002: 104].

Знакомство у семейных могил в день смерти королевы Виктории становится также отправной точкой дружбы Мод Коулман и Лавиньи Уотерхаус. Разные по темпераменту и характеру – сдержанная и прагматичная Мод и чувствительная, сентиментальная Лавинья – испытывают друг к другу симпатию, которая превращается в дружбу после переезда Уотерхаусов в соседний с Коулманами дом. Частые походы на кладбище, знакомство с сыном могильщика Саймоном, совместные игры и рассматривание многочисленных скульптур ангелов укрепляют дружбу между детьми. Но чем старше становятся обе девочки, тем яснее начинают различаться их интересы, что отражается в словах одиннадцатилетней Мод: «I haven't the imagination she has. I am more interested in plants and trees, or the kind of stone used for memorials, or, if Ivy May is with us, I test her reading using words on the graves» [Chevalier 2002: 95]. Для Мод, унаследовавшей от отца интерес к естествознанию и наукам, слова на надгробиях лишь текст, а определение камня, из которого они сделаны, гораздо более увлекательно, чем рассказы Лавинии о похороненных людях, которые она узнает

из старого путеводителя по кладбищу или придумывает сама («Sometimes we sit at our graves and Lavinia tells stories about the people buried in the cemetery. She has an old guide to cemetery that she likes to read from <...>. Or she simply makes up stories» [ibid.]). Образы двух юных героинь отражают две социально-нравственные традиции времени, одна из которых тяготеет к рационализму, тогда как другая – к сентиментализму.

Встреча у семейных могил на Хайгейтском кладбище в день смерти королевы Виктории очерчивает характер основного конфликта романа – это мировоззренческий конфликт на рубеже веков, когда прежние викторианские традиции еще не изжили себя, но уже потеснены новыми, пока еще шаткими и неясными, взглядами грядущего века. На этом сложном морально-духовном рубеже оказываются герои романа.

Китти Коулман с большим волнением воспринимает весть о смерти королевы («I was terribly excited to hear the Queen was dead» [ibid.: 11]) и жаждет нравственных, социальных перемен: «I secretly hoped that the change in the century would bring a change in us all, that England would miraculously slough off her shabby black coat to reveal something glittering and new» [ibid.: 2]. Символика черного цвета ассоциативно вводится в роман через главный экфрасис кладбища, надгробия. Образ черного пальто, которое должна скинуть с себя Англия (the black coat), относит к трауру, который королева Виктория носила почти сорок лет после смерти мужа и которому в Викторианскую эпоху уделялось особое значение. Так, Гертруда Уотерхаус узнав о смерти королевы, не спала все ночь, думая о том, что надеть каждому члену ее семьи («Once we heard the news I lay awake all night, worrying about our clothes» [ibid.: 17], тогда как Китти Коулман выбирает темно-синее платье, из-за чего Гертруда про себя называет ее «павлином, распускающим перья на похоронах» (the peacock spreading its feathers at a funeral). Традиционный черный цвет траурного одеяния отвергается Китти Коулман и темно-синее платье отражает ее внутреннюю жажду перемен: «Yes, I didn't think black quite the thing to wear for Victoria. Things are changing now. It will be different with her son. I'm sure Edward will make a fine king» [ibid.: 14]. Мотив темно-синего цвета появляется и в конце романа, когда Лавиния Уотерхаус собирается

посетить кладбище в день смерти короля Эдуарда VII и надевает платье такого же цвета («So I put on my blue dress. At least it is dark blue – dark enough that from the distance it could be taken for black» [ibid.: 301]). Его появление в определенном роде замыкает кольцевую композицию романа, обозначая завершение десятилетнего периода изменений как в жизни двух семей, так и в обществе. Подтверждением этому служат слова расставшийся с детством Лавинии: «Сегодня грустный день не только из-за смерти короля, но и из-за того, что сегодня по-настоящему ушла его мать» («What is sad about today is not simply that the King is dead, but that his mother is truly gone now» [ibid.]).

Обращение к теме викторианства в романе не несет в себе элементы стилизации под викторианский роман; автор вступает в диалог именно с викторианским мировоззрением и традициями, застигнутыми на момент повествования в их кризисном, стремящемся к неизбежному упадку состоянии. Так, название романа «Падающие ангелы» (*Falling Angels*) относит читателя не только к эстетике предромантизма и готического романа, но и символизирует падение викторианского мировоззрения, распад былых традиций, неизбежную на рубеже веков смену нравственной парадигмы. Действие романа начинается со дня похорон королевы Виктории, а завершается похоронами короля Эдуарда VII и, таким образом, захватывает наиболее острый период изменений в обществе.

Диалог с викторианской традицией в литературе прослеживается на уровне системы образов романа. Так, могильщица, с сыном которого дружат Мод и Лавинья, дети называют похожим на героев Диккенса («he's just like a character out of Dickens», добавляя, что, «наверное, так выглядят все могильщики» («I suppose all gravediggers are») [ibid.: 45]. Кухарка Миссис Бэйкер (ирония говорящей фамилия очевидна: baker – хлебопек), служанка Дженни Уитби,мышленный сын могильщика Саймон – все эти персонажи как будто вышли из романов Диккенса и Теккерея. Автор, таким образом, вступает в диалог не только с викторианством как реалией того времени, но и как с определенной культурной и литературной традицией.

Наряду с викторианской традицией в «Падающих ангелах» Трейси Шевалье обращается и к традиции предромантизма, а

именно к элементам готического романа, «где в поэтизированном или устрашающем виде представляются развалины средневековых твердынь» и кладбищенской элегии, для которой характерны «тяготение к картинам разрушения, распада, смерти, любовь к прогулкам по кладбищам, к ночным лунным пейзажам и “меланхолии” вообще» [Алексеев 1983: 538]. В романе Трейси Шевалье предромантическая реминисценция проявляется не только на содержательном, но и на эстетическом уровне: образ Хайгейтского кладбища привносит в роман элемент эстетизации смерти и похоронного обряда.

Устрашающий пафос традиции готического романа намеренно снимается в романе благодаря образам детей, беззаботно играющих на кладбище: «We played all sorts of games: jumping from grave to grave without touching the ground (which is not difficult, as the graves are so packed in); taking a side each of a path and scoring points for seeking the obelisk, or a woman leaning on an urn, or an animal, playing tag around the Circle of Lebanon» [Chevalier 2002: 42]. Столь визуально контрастный образ характерен для традиции живописи прерафаэлитов; таким образом, предромантическая и прерафаэлитская реминисценции в романе переплетаются, создавая одновременно величественный и лирический образ кладбища.

Образ кладбища в романе имеет двойственную природу, заданную с самого начала повествования: соседние могилы двух семейств, противопоставление урны и ангела, непосредственное захоронение в земле и надгробие. В данном случае топосе кладбища актуализируется система бинарных оппозиций, а именно оппозиций, связанных со структурой пространства: «верх/низ, небо/земля, земля/подземное царство, правый/левый, восток/запад, север/юг и др. Система бинарных оппозиций – это особый способ описания модели мира, которая «ориентирована на предельную космологизированность сущего и тем самым на описание <...> основных параметров вселенной – пространственно-временных, причинных, эстетических, количественных, семантических, персонажных» [Цивьян 2006: 5]

Если сначала двойственность кладбища как топоса проявляется на уровне горизонтальной плоскости, то затем наиболее ярко она проявляется на уровне вертикали, а именно в кон-

трасте верха и низа: низ – это сама суть кладбища как захоронения умерших людей, акцентированное в романе благодаря подробным описаниям создания семейных могил, их размеров, глубины, указаниям на особенности почвы и т.д.; верх – это надгробия и все, что их украшает, в первую очередь – ангелы. Захоронение имеет практическую цель – погребение останков умершего, тогда как урны и ангелы лишены практической цели, полностью являясь продуктом определенной культуры. Они создают иллюзорный, фантастический, сентиментальный мир, не меняющий хода жизни, не избавляющий от смерти. Статуя ангела как культурный артефакт, изначально имеющий не только эстетический, но и религиозный подтекст, в романе пространственно и содержательно оказывается на стыке двух противоположных полюсов – правды жизни и мира иллюзий, что включается в более общую оппозицию природа/культура.

Пространственная бинарность характерна для всей архитектоники романа – Гертруда Уотерхаус сетует на то, что ее сад находится на северной стороне дома, тогда как сад Китти Коулман находится на южной: «It irritates me she keeps such a fine garden. It is south facing and very sunny, which makes it easier <...> It doesn't help that ours is north facing» [Chevalier 2002: 35]. Воспоминания Китти Коулман о первых днях ее замужества сосредоточены на образе окна как выходе в настоящий большой мир, тогда как комната, в которой молодая жена ждет мужа, становится для нее сродни заточению: «I watched from the window as he waled away <...> When he had gone around the corner, I turned and looked at the still, quiet room, just on the edge of the city that is the center of the world, and I began to cry» [ibid.: 55].

Статуи ангелов в романе благодаря детскому восприятию двух юных героинь становятся связаны с мотивом оживления: так, спящий ангел кажется семилетней Мод похожим на человека: «I didn't know angels needed sleep like humans do» [ibid.: 47]; Лавиния очарована ангелом-ребенком: «It wore a little tunic and had short wings <...>. It is so lovely I almost wished I had chosen it for our grave» [ibid.: 15]. Однако, несмотря на разнообразие экфрастических описаний ангелов, основной чертой их облика, помимо красоты, становится равнодушие, «невидение» реально-го мира: «It was looking down toward me, but no matter how hard

I stared it did not seem to see me» [ibid.: 4]. Образ ангела, воплощенного в мраморной статуе, становится пограничным звеном между природой и культурой, что выводит конфликт романа на более высокий уровень противостояния жизни с ее неизбежностью смерти (трагическая гибель Китти Коулман и Эйви Мэй Уотерхаус) и вечности искусства, воплощенной в образах холодных ангелов.

Таким образом, в романе «Падающие ангелы» Трейси Шевалье вступает в диалог с викторианской мировоззренческой традицией с целью отражения кризиса общественного сознания на рубеже XIX–XX веков. Важную роль в раскрытии характеров персонажей через особенности восприятия ими художественных произведений играет реминисценция творчества прерафаэлитов. Образы Хайгейтского кладбища, надгробий, мраморных урн и статуй ангелов, связанные с обращением автора к эстетике английского предромантизма, вписаны с систему определенных пространственных бинарных оппозиций, таких как верх/низ, север/юг, земля/небо, природа/культура. Произведения визуальных искусств (скульптуры урны и ангелов) становятся пограничной точкой как социально-нравственной (викторианское мировоззрение и отказ от него), так и философской (конфликт жизни и культуры) проблематики романа.

Библиографический список

Алексеев М. П., Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. М.: Наука, 1983. С. 531–638.

Бочкарева Н. С., Гасумова И. И., Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2011а. Вып.1. С.96–106.

Бочкарева Н. С., Гасумова И. И., Экфрастические романы Трейси Шевалье // Современная англоязычная литература: проблемы жанра и стиля: материалы XXI Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы. Смоленск, 2011б (в печати).

Гасумова И. И., Бочкарева Н. С., Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С. 150–154.

Лихачев Д. С., *Пейзажные парки рококо и романтизма // Лихачев Д. С., Избранные труды по русской и мировой культуре.* СПб: Издательство СПбГУП, 2006. С. 234.

Лотман Ю. М., *Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера.* СПб: Искусство–СПБ, 2010. С. 150–390.

Пирютко Ю. М., *Надгробные памятники: стиль, мастера, заказчики // Кобак А. В., Пирютко Ю. М., Исторические кладбища Санкт-Петербурга.* М.: Центр-полиграф, 2009. С. 85.

Смирнов Ю. А., *Лабиринт: Морфология преднамеренного погребения. Исследования, тексты, словарь.* М.: Восточная литература, 1997. 279 с.

Соловьева Н. А., *История зарубежной литературы: Предромантизм: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений.* М.: Академия, 2005. 272 с.

Цивьян Т. В., *Модель мира и ее лингвистические основы.* М.: Либроком, 2006. 280 с.

Chevalier, T. Falling Angels. New York: A Plume Book, 2002. 326 p.

К. В. Загороднева
Пермь

Магия деревянной куклы в романе Д. Рубиной «Синдром петрушки»

Являясь символическим изображением человека, его подобием, кукла представляет собой особый феномен, параллельный мир, расположенный на границе живого и неживого. Отсюда многообразие трактовок символики куклы и контрастного отношения к ней человека: от преклонения перед куклой до уничтожительных характеристик, адресованных в ее сторону. С одной стороны, люди всегда ждали от куклы какого-то чуда, связывая ее с чем-то магическим, удивительным и странным. С другой стороны, кукол называли «бездушными копиями человека», «манекенами», «дурами». Как отмечает Ю. М. Лотман, «в нашем культурном сознании отложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое лицо глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве» [Лотман Ю. М., 2000, С. 648].

Слова пушкинского Дон Гуана о любовницах, в которых он разочаровался по причине отсутствия пылкости в отношениях: «Увидел я, что с ними грех и знаться – / В них жизни нет, все куклы восковые» [Пушкин А. С., 1986, С. 452], симптоматично откликаются на заключительные сцены фильма Ф. Феллини «Казанова» (1976), когда, герой, наоборот, ищет утешения в кукле, кружится с ней в танце и благодарен ей за ее молчаливость. Наряду со звуками медленной музыки во время танца слышен легкий скрип деревянных половиц сопутствующий движениям куклы. Как будто сбывается пророчество Людвига, главного героя рассказа Э. Гофмана «Автоматы»: «Дело, чего доброго, дойдет до того, что эти куклы с колесиками внутри научатся выкидывать колени под стать искусному танцору и пустятся в пляс вместе с людьми, пойдут так ловко кружиться и перебирать ногами, что, глядишь, живой плясун обнимет деревянную плясунью и составит с ней очаровательную парочку» [Гофман

Э. Т. А. 1990, С. 363]. Двух друзей Фердинанда и Людвига, как и их создателя, особенно возмущает стремление деревянных автоматов, или мертвых предметов, быть причастными к музыке и танцам, характерное для века механики, века Просвещения. Примечательно, что и в маленькой трагедии А. Пушкина, и в фильме Ф. Феллини присутствует указание на материал, из которого сделана кукла, в первом случае – это воск, во втором – дерево.

Кукла играет важную роль в «традиционных и современных практиках манипуляции сознанием», что проявляется в «различных акциях с использованием кукол, которые направлены на формирование общественного мнения, а также личных и групповых установок и убеждений, выражаемых в понятиях моды, стиля, норм поведения». Применение куклы в «манипулятивных практиках имеет важные следствия для различных видов практической деятельности (педагогика, психология, политика, маркетинг) и находит отражение в различных сферах художественного творчества (образы кукловода и манипулятора)» [Морозов И. А., 2010, С. 15]. Проблема бездуховности автомата и кукольности куклы поставлена в работах современных исследователей, в частности, в монографии Л. Горалик «Полая женщина» (2005) о роли Барби в современной культуре, сборники научных трудов «Кукольные люди» (1999), «Живая кукла» (2009), фильмы и телевизионные передачи, в которых делаются прогнозы о том, что в будущем роботы займут место человека.

Роман современной писательницы Дины Рубиной «Синдром Петрушки» (2010) завершает трилогию «Люди воздуха», посвященную разрушительной природе одержимости искусством, и пополняет мировую копилку романов о художнике. Образ главного героя кукольника Петра Уксусова строится на равном соотношении в нем человеческого, бесовского и дьявольского начал, а облик самого героя сравнивается с «каким-то кукольным персонажем». Наиболее приближенные к Петрушке герои, в частности, Лиза считает способности мужа к вентрологии бесовскими, а мимолетно знакомые с кукольником персонажи полагают, что его дарования – от дьявола, например, коллекционер кукол Вацлав Ратт: «Как вам этот отрывок? В самую

точку, а? В самую точку о вашем дьявольском ремесле. Душу, душу – на службу! И – бесповоротно, безвозвратно, до гроба <...> Повернитесь-ка в профиль... О, какой характерный нос, и этот жесткий римский подбородок, и непроницаемая улыбка... Вы сами могли бы играть Петрушку, божественного трикстера!» [*Рубина Д., 2011, С. 331, 332*].

Синтетическая фигура Петра Уксусова дополняет коллекцию образов трикстеров наряду с бароном Мюнхаузеном, Остапом Бендером, Бегемотом, Коровиным и др. Как отмечает М. Липовецкий, несмотря на родственную близость к плуту, трикстер «все-таки не плут»: даже если у трикстера и есть «меркантильный интерес, то он явно меркнет перед артистизмом и театральностью выходок героя» [*Липовецкий М., 2009, С. 224*]. Свою родословную герой ведет от трикстера, каковым являлся его отец Ромка. После смерти отца герой оживляет его в образе куклы хулигана и драчуна, так как последний был падок на разного рода провокации и танцевал с ножом в спине, пока не упал и не умер: «Всюду вон теперь рассказывают, Петя, как мертвец плясал...»

Примечательно, что в романе акцент делается именно на деревянных куклах как судьбоносных в жизни и творчестве Петрушки. Трагизм существования героя-кукольника прослеживается через породу дерева, из которого сделана кукла. Если сначала его учитель Казимир Матвеевич ведет с мальчиком Петей разговор о липе: «Ты удивишься, Петрэк, а ведь голову и руки этого хулигана мне вырезал на заказ твой дядяк, Катажынки ойтец. Ох, какой же был майстер! Он, видишь, из липы ее выстругал, как я просил. Липа – самое веселое, самое теплое для лялек дерево», и веселит его Хулиганом, то впоследствии Вацлав Ратт, подчеркивая демоническое начало в работе кукольника, утверждает, что куклы создаются из той же породы дерева, что гробы: «Обратите внимание: деревянный. Тут символ: кукла вытачивается из той же колоды, из которой вырубается гроб. Из того дерева, которое корнями уходит в нижний, хтонический мир. Иными словами: впервые кукла возникает в мире смерти...» [*Рубина Д., 2011, С. 148, 329*].

Примечательно, что Эллис, любимая кукла Петрушки, Лиза-перевертыш, тоже создана из «материала, по текстуре похоже-

го на дерево, но гораздо более легкого». «Пляска мертвеца», Петрушкиного отца как бы трансформируется в его танец с Эллис, которую Лиза тоже называет «мертвячкой»: «Исчадие ада! Гадкая мертвячка, зенки стеклянные! Ведьма, ведьма, разлучница!» [Рубина Д., 2011, С. 72, 322]. Заратустра Ницше, человек рока, человек порубежного кризисного сознания, охваченный жаждой самосожжения, двояко относился к танцу, как к дикой пляске и как к воздушному полету. Танец с Жизнью, как с пылкой возлюбленной, превращается у него в испытание чувств и обнажение нервов: «Пятки мои покидали уже землю, замер я на носках, тебе внемля: ведь уши танцора – в цыпочках его! К тебе прыгнул я – ты отпрянула вмиг <...> Я в танце несусь за тобою, я с ритмом твоим неизбежно един. Где же ты? Протяни мне руку! Ну, хоть палец один!» [Ницше Ф., 1990, С. 163–164]. Музыкальный слух Пети и полное слияние с музыкой не раз подчеркивается во время танцев героя сначала с Лизой, а потом с Эллис, и символически изображается в романе в одном удлинённом ухе с серьгой, служащей для дополнительной нити марионетки: «– А почему одно ухо длиннее другого? Это изысканно. Так надо? – Серьга. Дополнительный контроль над куклой. У моих кукол всегда еще одна нить» [Рубина Д., 2011, С. 332]. Как правило, ухо является атрибутом музыканта, но покалеченное ухо Ван Гога и его автопортрет с отрезанным ухом связано в культурном сознании читателя/зрителя с безумием и самобичеванием.

Одиночество героя после смерти сына скрашивает созданная им по образу и подобию жены кукла Эллис: «Как я все точно наизусть сосканировал! Лиза, ты увидишь, что я сделал – это гениально!» При первом взгляде на Эллис Лизин врач испытывает состояние, похожее на шок: «...сгрудились мы трое, а также – тут я пытаюсь подобрать правильные слова – этот *андроид*: гениально сработанная им, очаровательная, ужасная кукла Эллис, копия Лизы. Копия точная до оторопи; настолько точная, что делалось страшно». Любовь к Эллис и танцы с ней подпитывают сердце Петрушки после смерти сына и служат толчком к психическому заболеванию Лизы, так как Петя позаимствовал для куклы кроме внешности еще и Лизину душу. Единственное, что беспокоит Петрушку, – это отсутствие у куклы Лизино запаха. Поиск двойника в романе в случае с Лизой оборачивается тяжелым психическим заболеванием:

«Понимаешь, она ходит по городу – *ищет*, пояснила Хана, хотя он в ее пояснениях не нуждался. Но когда Хана проговорилась, что однажды Лиза полдня рыскала на Карловом мосту, останавливая туристов и приставая к продавцам поделок с вопросом: *не видал ли кто ее сестру, в точности на нее похожую...* – он смертельно перепугался» [Рубина Д., 2011, С. 66, 69, 321].

Характерный для поздних романтиков мотив принесения возлюбленной в жертву искусства (Э. По «Овальный портрет» и др.), трансформируется в мотив-перевертыш принесение искусства в жертву. Лиза не только отрубает своему двойнику кукле голову, она, как мясник или дровосек, потрошит ее тело: «В похоронно поскрипывающей тишине мерно покачивался в кресле кошмарный Тяни-Толкай о двух головах, одна из которых, как и положено, сидела на плечах, а вторая, раскинув багряные власы, лежала у Лизы на коленях, безмятежно глядя на нас с тихой улыбкой. А расколоченное, искореженное, распотрошенное тело уникальной куклы валялось на полу вместе с молотком, пилой, и еще какими-то Петькиными инструментами» [Рубина Д., 2011, С. 526–527]. Встреча Пети с головой Эллис, на которой «загадочная улыбка» сменяется «тихой улыбкой», травмирует его не менее сильно, чем встреча с сыном, на лице которого «вечный смех». В обоих случаях эту встречу *подготавливает* Лиза, выступая своеобразным Петиным палачом.

Образ танца-перевертыша, как и жены-перевертыша, в случае с Петей и Лизой оборачивается глубокой травмой для обоих: «Сначала он сделал из меня куклу, – сказала она мне однажды. – Потом он достиг наивысшего совершенства: сделал из куклы – меня...» [Рубина Д., 2011, С. 267]. С одной стороны, тема высокого искусства как злодейства, а художника как насильника отсылает читателя к мифу о Мидасе, пожелавшем, чтобы все, к чему он прикоснется, превращалось в золото, и в золото стала превращаться пища, переосмыслиется в контексте творчества Петрушки и соседствует с понятием ущербности, калечности как разрушительной страсти к искусству, с другой – соединяется с проходящим через весь роман мотивом дурной крови, физиологического вырождения, генетически заданного, фатального.

Мотив дурной крови, характерный для творчества писате-

лей-натуралистов, проходит через весь роман и непосредственно связан с Лизиной родословной: «Я сейчас о другом: там нехороший ген в роду, а это не шутки <...> Называется “синдром Ангельмана”, или “синдром смеющейся куклы”, а еще – “синдром Петрушки”. Не учили еще? Маска такая на лице, вроде как застывший смех, взрывы внезапного хохота и... слабоумие, само собой», и обуславливает мотив двойничества Лизы и мамы Пети, которая будучи «насквозь и до конца – человеком» «во-все куклой не была» [Рубина Д., 2011, С. 41, 476]. Отказавшись становиться куклой, Лиза вступает в конфликт с Петиными романтическими помыслами быть *его куклой*, пусть даже бесконечно любимым, но все же – механизмом. Бунтарский протест Лизы выражается в стремлении снова стать матерью, несмотря на смерть первенца, который «родился со смехом на лице и отказался носить его всю жизнь» [Рубина Д., 2011, С. 65], и знание о родовом детородном проклятии. Неразрешимые противоречия между супругами основываются, с одной стороны, на романтическом стремлении Пети оживлять жену по собственному желанию, с другой стороны – стремлении Лизы стать вновь *живородящей*, то есть самой выступать в роли творца.

Создание Эллис, точной копии Лизы, но без запаха, как раз происходит по время трагедии с сыном. Как бы в насмешку над жутким состоянием кукольника Петрушки он сам начинает переживать обратный процесс оживления процесс омертвления, или одеревенения, то есть становиться деревяшкой, что проявляется в позах, жестах и движениях: «Я подошел к ним на деревянных ногах, как марионетка в руках бездарного кукловода, приподнял уголок голубого свертка...», Лиза и Петя «лежали, опустошенные, на холодном полу мастерской», а собака стояла «в терпеливой тоске и ожидании» «среди сорванных кукол, разбросанных повсюду в уморительных, страшно живых человеческих позах», и ждала, «когда все снова станут прежними: куклы – деревянными, люди – живыми» [Рубина Д., 2011, С. 475, 247].

Виртуозное оживление марионеток как в случае со сценой оживления Фауста («...неуверенно и устало шаркнули ноги в деревянных башмаках... В этом было что-то неестественное, страшноватое – точно мертвец оживал. И с каждой секундой

жизнь крепла и уверенно разбегалась по деревянному телу куклы. Вдруг что-то произошло – неизвестно как, неуловимо, непонятно: минуту назад безучастно обмякшая в его руках марионетка вдруг встрепенулась, подобралась, подпружинилась... и стала человеком» [Рубина Д., 2011, С. 341–342]) контрастирует с одеревенением главного героя в трагические моменты его жизни, как будто незримый незадачливый Кукловод решил превратить Петю в деревяшку. Точно также сам Петя, ступив на путь познания кукольного мастерства, *спотыкался* о деревяшку: «Минуту назад совершенно живая на руке старика кукла, перекочевав на Петину руку, отказывалась дышать, прикидывалась тряпкой с деревяшкой вместо головы», пока не овладел техникой и магией ее оживления и не подчинил себе *деревяшку*: «Искусство ваше проклятое, магическое – это что? не ворожба? Когда расписная деревяшка в ваших руках оживает, это как называется? не ворожба?» [Рубина Д., 2011, С. 172, 367].

Принято считать, что кукла, размеры которой соответствуют росту взрослого человека, выглядит нелепо. На картине Ф. Гойи «Соломенная кукла, или Игра в пелеле» (1791), подкинутая вверх кукла одного роста с самими играющими. Застывшая в нелепой позе, она внушает зрителю жалость вкупе с отвращением. Игра девушек с куклой символизирует быстротечность времени и сходство людей и марионеток. Примечательно, что на обложке романа «Синдром Петрушки», где располагается фрагмент картины Гойи, кукла становится главным действующим лицом. Находясь в полете, она как бы возвышается над девушками, дразнит их и своими расставленными ногами готова ударить одной из них по лицу, что особенно заметно на обороте книги.

Месть куклы по отношению к сопернице изображается в романе в Петинем сне: «После того как я сделал Эллис, мне первое время снился мучительный сон: вроде она ожила и говорит мне: “Видишь, ты меня сотворил, ты вдохнул в меня жизнь, а теперь я хочу быть твоей женой”. И я, во сне обуянный ужасом какой-то непреходящей силы, что-то лепечу ей в ответ – мол, прости, у меня уже есть жена... И тут появляется печальная Лиза... В какой-то момент я осознаю, что не в силах отличить одну от другой, и чувствую настоящее горе – где же, где моя Лиза, которая из них – Лиза?! И плачу громко, без-

утешно, как ребенок, протягиваю к обеим руки и кричу: “Лиза! Где ты, Лиза?!” <...> И она же подхватывает с неподражаемой “кукольной” улыбкой, единственной, что отличает ее от Лизы. “Выход прост, – говорит она. – Ту, старую жену надо просто убить. Ведь она больше с тобой не танцует. На что она тебе?”». Первая часть сна отсылает читателя к мифу о Пигмалионе, женой которого стала созданная им статуя из слоновой кости, и к проблеме ответственности создателя за свои творения как таковой, вторая часть сна посвящена вопросу неразличения, раздвоения личности, сознания, человека. По аналогии с тем, как кукла Эллис занимает все больше места в душе героя, Лиза все быстрее сходит с ума, что подтверждается в словах старухи Ханы: «Понимаете, жена у него – сумасшедшая, и единственная его радость – вот эта... это... существо. Он разговаривает с ней, знаете? И лучше не прислушиваться к этому разговору» [Рубина Д., 2011, С. 481–482, 417].

Спасением для Лизы является Корчмарь, кукла, обладание которой приносило ее роду по женской линии рождение огненноволосых девочек. Магия куклы заключается в том, что в деревянном брюхе Корчмаря находится сокровище «крошечная перчаточная куколка», Кашпарек женского пола: «остроносая деревянная головка на тряпичной юбке. На темени человечка был приклеен клоч выцветшей красной пакли» [Рубина Д., 2011, С. 229, 230]. Судьбы главных героев Лизы и Пети *спотыкаются* о куклы, и если кукольник Петя в конце романа глубоко страдает из-за потери Эллис, то Лиза ждет помощи от деревянного Корчмаря, куклы, принадлежащей ее роду. Надеждой и отчаянием заканчивается роман, в последних сценах которого герой, «привлекая пустоту себе на грудь», танцует под «Минорный свинг» Джанго Рейнхардта.

Таким образом, дав своему роману название неизлечимой болезни «Синдром Петрушки», писательница как будто оправдывает болезненным состоянием организма поведение главного героя, а медицинским термином «синдром» его одержимость искусством. Застывший в детскости кукольник Петрушка, привыкший замораживать, останавливать мгновения жизни своих деревянных кукол, совершает злодеяние по отношению к жене и терпит крах. Мистическая связь художника со своим творением, характерная для романтиков и символистов, снижает

ется за счет расчленения куклы (голова, торс, руки и ноги) и *вмешательством* молотка и пилы, чтобы расколотить тело куклы. Лейтмотивы творения и оживления трансформируются в романе за счет доминирования мифа о Мидасе и мотива дурной крови. Пытаясь очертить проблемное поле напряжения своего порубежного кризисного времени, Д. Рубина творчески-активно переосмысляет образ демиурга, поднимает философские вопросы о значении непреходящих духовных ценностей, об ответственности мастера за свое творение. Обращаясь к теме кукол, писательница стремится передать магию кукол за счет эстетизации и лиризации повествования, выдвигая на первый план танец и музыку.

Библиографический список

Гофман Э. Т. А., 1990, Автоматы / пер. с нем. В. Фадеева // Гофман Э. Т. А. Новеллы. Л.: Лениздат, С. 345–370.

Липовецкий М., 2009, Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 100. С. 224–245.

Лотман Ю. М., 2000, Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, С. 645–649.

Морозов И. А., 2010, Феномен куклы в традиционной и современной культуре (кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма): автореф. дис. ... д.истор.наук. М., 48 с.

Ницше Ф., 1990, Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю.М.Антоновского // Ницше Ф. Соч. в 2 т. М.: Мысль, Т. 2. С. 6–237.

Пушкин А. С., 1986, Соч. в 3-х т. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. М.: Худож. лит., Т. 2. 527 с.

Рубина Д., 2011, Синдром Петрушки. М.: Эксмо, 544 с.

Сокращения, принятые в сборнике

ГАСО	Государственный архив Саратовской области
Гос НИИР	Государственный научно-исследовательский институт реставрации
ГРМ	Государственный Русский музей
НИИ РАХ	Научно-исследовательский институт Российской Академии художеств
ОГАЧО	Областной государственный архив Челябинской области
ПГХГ	Пермская государственная художественная галерея
ПКМ	Псковский краеведческий музей
РГАДА	Российский государственный архив древних актов, Москва
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства
ЧОКМ	Челябинский областной краеведческий музей
УГИХМ	Угличский государственный историко-художественный музей

Сборник научных трудов

**Проблемы изучения, сохранения
и использования наследия христианской
деревянной скульптуры**

Пермская деревянная скульптура
в европейском художественном контексте

Материалы межрегионального научного симпозиума
с участием зарубежных исследователей
7–9 ноября 2012 г.

Компьютерная верстка
Г. Вобликова

Литературный редактор
И. Максарова

Корректор *В. Абросимова*

Формат 84x108 ¹/₃₂ Бумага для ВХИ
Усл. п. л. 6,96 Тираж 100 экз. Заказ № 66

Отпечатано с готовых файлов заказчика в СПУ «МиГ»
г. Пермь, ул. Попова. 9.

II 78

Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте. Материалы межрегионального научного симпозиума с участием зарубежных исследователей (7–9 ноября 2012 г.) – Пермь: Издатель И. Максарова, 2013. – 224 с.

