

Пермская деревянная скульптура
конца XVII—начала XX века



Пермская деревянная
скульптура конца XVII —
начала XX века

Каталог собрания
Пермской государственной
художественной галереи

Арт-Волхонка. Москва, 2012

УДК 73/76

ББК 85.103(2)1+85.101

П27

Альбом-каталог подготовлен и издан при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» (2012–2018 гг.)

Работа выполнена при поддержке Президентских грантов 1998, 2000, при поддержке Министерства культуры, молодежной политики и массовых коммуникаций Пермского края, 2012

Печатается по решению Ученого совета Государственного краевого бюджетного учреждения культуры «Пермская государственная художественная галерея»

Директор ГКБУК «Пермская государственная художественная галерея» Ю.Б. Тавризян

Хранители коллекции:
Г.А. Тихова, Е.В. Шабурова

Авторы вступительных статей:
Г.Н. Чагин, Н.В. Мальцев, В.Г. Пуцко, О.М. Власова

Составитель каталога
О. М. Власова

Научный редактор
доктор искусствоведения
А.В. Рындина (Москва)
Научные консультанты:
кандидат искусствоведения
Н.В. Мальцев (Санкт-Петербург),
В.М. Шаханова (Москва)

Научные рецензенты:
кандидат искусствоведения
А.В. Доминяк (Пермь),
кандидат искусствоведения
Н.В. Казаринова,
кандидат искусствоведения
В.А. Кулаков (Москва)

Редактор
Н.Н. Борисовская (Москва)

Фотографы:
Петр Агафонов, Владимир Бикмаев,
Анатолий Долматов, Валерий Заровнянних, Михаил
Калымкаров, Юрий Меньшиков, Сергей Польшанский,
Сергей Тартаковский

Пермская государственная художественная галерея благодарит научного сотрудника галереи В.Г. Лыгина и доктора исторических наук Г.Н. Чагина за работу по уточнению географических названий, уточнению названий часовен и церквей; выявлению изменений административно-территориального деления Пермского края

П27 Пермская деревянная скульптура
конца XVII—начала XXвека. Каталог собрания
Пермской государственной художественной галереи /
Авт.-сост. Власова О.М. — М.: Арт-Волхонка, 2012. —
440 с., ил.
ISBN 978-5-904508-31-9

Настоящее издание представляет собой полный каталог памятников русской церковной скульптуры конца XVII—начала XX века Пермской государственной художественной галереи, одного из лучших собраний России.

Каталог дает исчерпывающую информацию о памятниках деревянной скульптуры, истории их собирания и изучения, художественных особенностях и стилистической эволюции. Богато иллюстрированное издание предназначено историкам, искусствоведам, художникам, широкому кругу любителей искусства.

© Пермская государственная художественная галерея, 2012
© Н.В. Мальцев, статья, 2012
© Г.Н. Чагин, статья, 2012
© В.Г. Пуцко, статья, 2012
© О.М. Власова, статья, составитель, 2012
© «Арт-Волхонка», 2012





содержание

Ольга Власова **II**

Храмовая скульптура из собрания Пермской государственной художественной галереи

Никандр Мальцев **51**

Пермская деревянная скульптура

Георгий Чагин **59**

Пермская земля—Великая Пермь

Василий Пуцко **69**

Пермская деревянная скульптура и европейская классическая традиция

Альбом

I Конец XVII — первая половина XVIII века **75**

II Вторая половина XVIII века **113**

III Первая половина XIX века **197**

IV Вторая половина XIX века **255**

V Скульптуры, поступившие от частных лиц. Скульптуры с неуказанными источниками поступления. Декоративная резьба **263**

Каталог

Конец XVII — первая половина XVIII века **278**

Вторая половина XVIII века **286**

Первая половина XIX века **338**

Вторая половина XIX века **396**

Скульптуры, поступившие из Пермского научно-промышленного музея в 1923 году **403**

Скульптуры, поступившие из Государственного Эрмитажа в 1948 году **407**

Скульптуры, поступившие от частных лиц **408**

Скульптуры с неуказанными источниками поступления **415**

Декоративная резьба **418**

Литература **425**

Выставки **429**

Иконографический указатель **429**

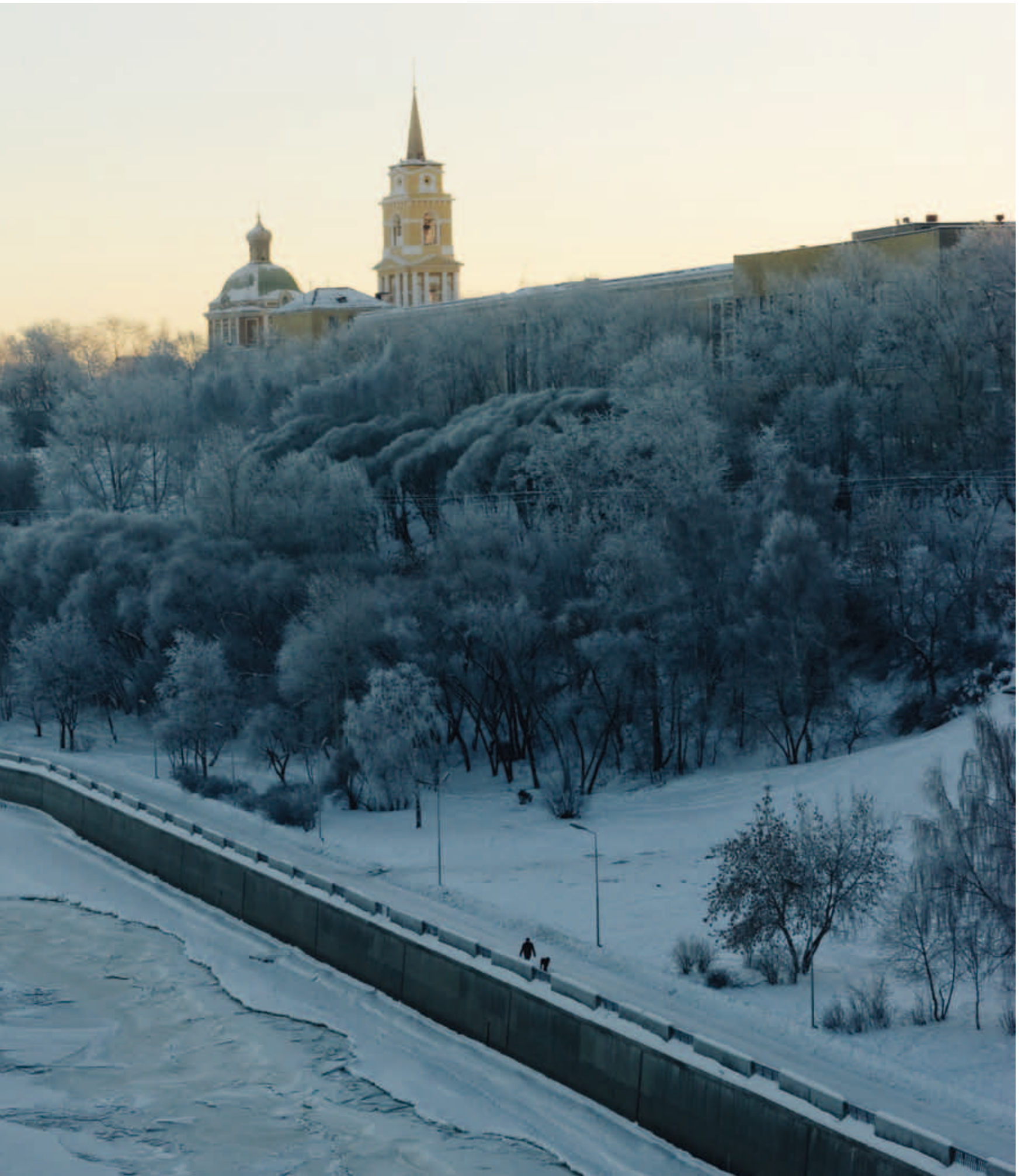
Географический указатель **430**

Указатель инвентарных номеров **431**

Краткий словарь терминов **437**

Summary **439**







Храмовая скульптура из собрания Пермской государственной художественной галереи

Ольга Власова

Каталог-альбом предлагает вниманию читателя одно из лучших собраний русской храмовой пластики, хранящееся в Пермской государственной художественной галерее. Эта первая полная публикация пермской коллекции необходима для создания более точной картины сложения и эволюции русской деревянной скульптуры от конца XVII до начала XX века.

На переходе от Средневековья к Новому времени в храмовой скульптуре происходит сложная перестройка функциональных, пластических, стилистических свойств. Возникает новая пластическая система, сохраняющая коренные основы православного искусства и одновременно вбирающая в себя многие качества европейской скульптуры, с этих пор хорошо известной в России. Все эти моменты отразились на иконографической, жанровой, образной и формальной стороне русской храмовой пластики.

Монументальность форм, одухотворенность образов и высокий профессионализм исполнения отличают пермские региональные вариации основных стилей эпохи. В этом состоит характерность и самобытность пермской деревянной скульптуры, под которой подразумевается храмовая скульптура Пермского края: Перми, Чердыни, Соликамска, Кунгура, Березников и других художественных центров Прикамья.

Коллекция пермской деревянной скульптуры сложилась в России одной из первых, в 1920–1940-е годы, благодаря экспедициям по северу Пермского края. Начинал эту работу А.К. Сыропятов, вскоре уехавший в Москву, а продолжал и развивал

Н.Н. Серебренников. Так, в Пермской художественной галерее сосредоточилось около 280 скульптур, в последующее время собрание увеличилось на одну треть. СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность пермской галереи неуклонно расширялась и совершенствовалась. Если в довоенный период главным источником пополнения служили экспедиции, то с 1960-х годов не меньшее значение приобрела работа с частными коллекционерами и дарителями, о чем свидетельствуют книги поступлений Пермской художественной галереи за последние десятилетия XX века.

Уже в 1920-е годы пермское собрание деревянной скульптуры привлекло внимание таких крупных представителей русской культуры, какими были И.Э. Грабарь и А.В. Луначарский. Их поддержка во многом обеспечила известность пермской скульптуры в научной сфере и публицистике. Сейчас пермское собрание имеет всероссийскую известность и большую библиографию¹.

Многие краеведческие издания конца XIX—начала XX века послужили источниками информации и даже путеводителями для сбора памятников деревянной скульптуры². Это много-томная «Пермская летопись» В.Н. Шишонко (1882), «Пермская старина» А.А. Дмитриева (1889), «Сборник статей о Пермской губернии» Д.Д. Смышляева (1891). В том же 1891 году в «Сборнике материалов для ознакомления с Пермской губернией» (вып. 3) вышла статья В. Попова «Древнейшие города Перми Великой—Искор и Покча». Все это была, образно выражаясь, первая волна интереса к памятникам церковной старины, которые фиксировались данными авторами с чисто археологических или топографических позиций. Такие издания представляли для собирателей скульптуры ценнейший справочный материал.

Вторая «волна» интереса к христианским древностям Прикамья прошла в 1910-е годы. Следует отметить работы историков-краеведов Иакова Шестакова, П.В. Сюзева, А.С. Непейна, И.Я. Кривошекова. Кроме топографических сведений эти труды содержат уже материал о генезисе культовой пластики, причем особенно распространенной была идея прямой взаимосвязи языческой и христианской традиций. У названных авторов имеются также

¹ См. раздел «Литература».

² К сожалению, работа с источниками сегодня предельно усложнена. Летописные, статистические, археографические сведения, собранные в дореволюционный период, в настоящее время оказались в большой степени утерянными или разбросанными по архивам разной ведомственной принадлежности и лишь в некоторой степени изученными. В 1920–1930-е и 1960-е годы почти полностью было уничтожено храмовое имущество. Уцелевшие приходно-расходные книги монастырей, описи церквей и другие документы хозяйственной отчетности храмов рассыпаны по разным хранилищам. Архивные источники РГАДА, РГИА, ГАПО, ГОПАПО, архивы ПОКМ, БИХМ, КПОКМ, ЧКМ

и другие обработаны лишь частично, поэтому могут быть использованы в дальнейшем. В настоящее время пермскими археографами готовятся описания книг и рукописей Соликамского, Березниковского, Ильинского, Кунгурского и Пермского краеведческого музеев, а также Пермской областной библиотеки имени А.М. Горького. Их издание, вероятно, расширит наши представления о местных собраниях документов, значительно пострадавших в советский период. См.: Бруцкая Л.А. Сказания о явленных и чудотворных иконах в пермском Приуралье XVII–XVIII вв. // Источники по истории народной культуры Севера. Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар, 1991. С. 58.

Иконостас из Пыскорского монастыря.
Экспозиция музея

попытки классификации выявленных произведений. Наибольшая ценность этих исследований — в скрупулезной точности представления материала и попытке его максимальной фотофиксации.

Огромную работу по систематизации и осмыслению пермской деревянной скульптуры в 1920–1960-е годы провел Н.Н. Серебренников³. Еще в 1928 году он классифицировал основные иконографические изводы, обозначил главные художественные центры и авторские группы, определил имена известных по легендам художников. Особую ценность его книге, изданной в 1928 году, придает «Опись собрания пермской деревянной скульптуры», которая представляет собой не что иное, как первый инвентарный каталог данной коллекции. Опись составлялась в порядке поступления отдельных памятников, но имеет и первоначальную структуризацию — выделено три больших хронологических группы скульптур XVII, XVIII, XIX веков.

Несмотря на ряд понятных по тому времени недостатков — излишнее увлечение теорией влияний, прямое выведение позднехристианской пластики из языческой, попытка схематизации пластических черт скульптуры — первая книга Н.Н. Серебренникова до сих пор остается неисчерпаемым кладезем разнообразных сведений о таком замечательном художественном явлении, каким является пермская церковная пластика.

В 1950–1970-е годы начался новый этап в библиографической истории пермской деревянной скульптуры. Публикации этого периода можно разделить на три большие группы: научную, научно-популярную и чисто популярную литературу для массового читателя. Научные исследования Н.Е. Мневой, Н.Н. Померанцева, М.М. Лосевой, Г.М. Преснова, Г.К. Вагнера впервые поставили пермскую скульптуру в контекст русской художественной традиции и сравнили ее со скульптурой других регионов. Среди научно-популярных изданий можно отметить работы Л.Д. Любимова, В.А. Десятникова, В.А. Кулакова, Л.Ф. Дьяконицына, В.Я. Курбатова, В.Н. Осокина и других. Последний крупный «выход» коллекции — альбом «Пермская деревянная скульптура» (1985), где поставлены задачи дальнейшего изучения пермской деревянной скульптуры.

В данном каталоге-альбоме подводятся итоги предшествующей работы и решаются многие вопросы классификации, систематизации, иконографического, стилистического, технологического исследования памятников и, конечно же, датировки, непосредственно вытекающей из результатов всестороннего искусствоведческого анализа.

Как известно, классификация памятников по хронологическим, топографическим, иконографическим данным лежит в основе любого типа каталогизации. Такая классификация позволяет составить сюжетно-тематические и топографические группы произведений, определить хронологические рамки их возникновения⁴.

Среди основных проблем в изучении храмовой пластики следует подчеркнуть первостепенное значение стилистического анализа, необходимого для определения хронологических этапов возникновения памятника, для определения его качественных характеристик. Здесь «задает тон» закономерность развития, взаимосвязей и последовательности так называемых больших стилей. В XVIII–XIX веках, в период широчайшего распространения деревянной культовой пластики, это так называемый «древнерусский» стиль, барокко, классицизм, «стихийный», или «библейский», реализм, «примитивизм» (все термины в отношении к церковной скульптуре до сих пор применяются с некоторой долей условности). Большие стили достаточно точно укоренены во времени и позволяют сузить датировки отдельных скульптур до половины века, иногда до десятилетия (конечно, с привлечением других данных исторического, топографического, технологического характера). Недооценка возможностей стилистического метода, привлечение которого необходимо для выявления стадийных и стилеобразующих признаков, чревато многими неточностями и даже ошибками.

Примеры уточнения датировок на основе стилистического анализа весьма разнообразны. Уточнение ведется как в сторону «постарения», так и в сторону «омоложения» памятников. Например, более раннюю датировку получила одна из лучших



скульптур пермской коллекции Никола Чудотворец из Чердыни (кат. 1). В ее создании, скорее всего, участвовали не пермские, а московские, столичные, мастера. Очевидно, что таких «привнесенных» произведений в пермской коллекции немало. Это естественный процесс для древнерусской культуры, когда известные мастера одной земли (или школы) привлекались к выполнению работ в другой. Еще чаще уже готовые работы перевозились с места на место. Известно, что древнейший Пыскорский монастырь не раз менял свое местопребывание, а вместе с ним «переезжали» и принадлежащие ему памятники культового искусства⁵.

Многие пермские памятники получили в данном каталоге более позднюю датировку. Причем эта тенденция явно преобладает, так как с течением времени накапливается новая информация, формируется большая беспристрастность и, соответственно, большая точность оценок. К примеру, почти на столетие — с конца XVII на первую половину XIX века — передвинулась ранняя датировка около пятидесяти произведений так называемой шакшерской школы. Такой же перенос датировок предлагается в отношении целого ряда других скульптур, в частности, соликамского Распятия (кат. 23) и вильгортского Поклонного креста (кат. 15). Из XVII века их предлагается «переместить» в последнюю четверть XVIII века. Основания для этого — стилистический и технологический анализ скульптур, а также поздняя постройка церквей, из которых происходят данные памятники.

Ряд произведений зрелого классицизма, например, группа произведений мастера Д.Т. Домнина «перенесена» в более позднее время, на начало XIX века (кат. 233–235). Большая часть изображений Христа в темнице, исходя из стилистических и технологических данных датируется XVIII первой половиной XIX века. Этому не противоречит и датировка однотипных скульптур из близлежащих регионов Поволжья.

В атрибуционной работе неоспорима важность технологического анализа деревянной скульптуры. Причем для современного изучения скульптуры необходим многогранный технологический анализ памятников, базирующийся как на основе визуальных, так

и на основе новейших физико-технических и рентгенологических исследований. В арсенал визуального технологического анализа входят следующие необходимые компоненты: монтировка композиций и отдельных фигур, крепления их к основанию на подиуме или плоскости иконостаса, характер обработки дерева на лицевой, оборотной и торцевой стороне скульптуры, наличие поздних доделок и реставрационных тонировок⁶.

Технологический анализ имеет немаловажное значение для определения времени создания и художественного качества авторской росписи. Уже Серебрянников отмечал, что для пермской полихромной скульптуры типичны сдержанность в цвете, согласованность росписи со скульптурными формами. Пермские мастера использовали цвет для подчеркивания декоративного ритма, тектонических членений, выделения статуи на определенном фоне и т. п., а также для того, чтобы усилить выразительность, повысить эмоциональное воздействие скульптуры, проявляя при этом большое чувство меры. С помощью цвета добивались и большей декоративности скульптур, их композиционного единства с архитектурным ансамблем, неотъемлемой частью которого являлась деревянная пластика.

С коллекцией ПГХГ долгое время постоянно работали реставраторы галереи И.В. Арапов и А.В. Ившин. На протяжении 1960–1980-х годов коллекция Пермской галереи находилась под наблюдением отдела скульптуры ВХНРЦ (руководитель Р.А. Попов). Значительную работу провели реставраторы В.К. Филимонов, О.Н. Трофимов, Б.Н. Сергеев, А.М. Молчанова, В.Ю. Бараненков, М.А. Овчинников, Л.А. Дунаев, В.А. Корешков, Ф.Д. Царегородцев, Ю.В. Кузмин, позднее — И.Д. Барабанов, А.Б. Бохов, М.Ю. Гусев, А.П. Егоров, Л.П. Синицына, Е.Е. Колоколова, И.А. Федорова, О.Ш. Шарипова и другие.

Из Санкт-Петербурга дважды приезжала реставратор Г.А. Преображенская. Сотрудником Ботанического института имени В.Л. Комарова Российской академии наук Е.С. Чавчавадзе сделаны анализы дерева более ста скульптур. В 1980-е годы на помощь реставраторам пришло рентгенологическое исследование

3 Николай Николаевич Серебрянников (1900–1966) — в начале 1920-х годов заведующий Ильинским краеведческим музеем, с 1923 — научный сотрудник, затем директор, впоследствии главный хранитель Пермской государственной художественной галереи. О нем см.: Будрина А.Г., Поликарпова Г.А. Дело всей жизни. Пермь, 1970.

4 Для осуществления этой работы имеется ряд ценных источников: исторический труд нижегородского архимандрита Макария (середина XIX века), посвященная этому труду обширная статья московского исследователя В.М. Шахановой (1993), публикации Н.Н. Померанцева 1960–1970-х годов и др.

5 О Пыскорском монастыре см.: Пономарев П.П. Описание церквей и приходов Кунгурского уезда Пермской губернии. Историко-географический и церковно-биографический очерк. Составил священник Градо-Кунгурского Иоанно-Предтеченского монастыря Петр П. Пономарев (Издание автора). Кунгур. С. 42–43; Серебрянников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967. С. 34, 47–48; Пестова А.И. Пыскорский

Спасо-Преображенский монастырь как центр миссионерства и культуры Прикамья XVI–XVIII веков // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (к 600-летию памяти святителя Стефана Пермского). Материалы Международной научно-практической конференции 1996 года. Пермь, 1997. С. 105–125.

6 Более подробно см.: Власова О.М. О технологии деревянной скульптуры // Декоративно-прикладное искусство в культуре XX века. Материалы 1-й Всероссийской научно-практической конференции. Уральский гуманитарный институт, 15 июня 1999 года. Пермь, 1999. С. 26–29.



Первая экспозиция коллекции
деревянной скульптуры в здании
Пермского музея.

Конец 1924 — начало 1925



Рентгенолог
Алексей Иванович Новиков

памятников, которое проводил кандидат медицинских наук А.И. Новиков. Им сделано несколько десятков рентгенограмм со скульптур, обладающих наиболее сложной конструкцией⁷.

При проведении реставрационного исследования, как правило, осуществляются различные физико-химические, рентгенологические, технологические анализы, причем по результатам исследований, проведенных в рамках реставрационных работ, сделано множество уточнений по технологии, сохранности, иконографическому изводу того или иного памятника.

Сегодня реставрацию разных уровней прошло большинство хранящихся в галерее скульптур. По результатам реставрационной работы уточнены датировки многих памятников. Композиция Собор архангелов (кат. 4) стала датироваться более ранним временем, как и многие изображения Николы Можайского (кат. 10, 73, 95). А скульптура Николы Чудотворца из Чердыни (кат. 1) к тому же «утратила» атрибуты иконографии Николы Можайского, которые оказались более поздними.

Восстановление первоначального облика памятников помогает уточнить их место в истории деревянной скульптуры. От этого зависит и современное построение экспозиции. Пермская деревянная скульптура была показана зрителям уже в двадцатые годы прошлого века. Первые экспозиции имели комплексный характер: наряду со скульптурой они включали произведения орнаментального и лицевого шитья, ткачества, чеканки, резьбы по кости и дереву. Экспозиции были, как правило, многоярусными, предельно загруженными и полностью зависели от архитектурных особенностей помещения: фланкировали арку, замыкали дверные проемы, расставлялись по карнизу.

Существующая экспозиция деревянной скульптуры показывает лишь одну седьмую, но лучшую часть всей коллекции. Последовательность экспонатов отражает развитие стилей. Экспозиция дает довольно полное понятие о барокко в самых разных его проявлениях — от близких следований стилю до народных интерпретаций. Большое внимание уделено в экспозиции произведениям реалистического характера: центральное местопо-

ложение занимают здесь фигуры Христа в темнице, Распятия из Усть-Качки, Усолья, Пашии.

Свободный разреженный ряд скульптур, индивидуальные фоны и постаменты организуют экспозицию таким образом, что памятники не мешают друг другу. Огромная высота помещения устраняет зависимость экспозиции от архитектурных членений, создает необходимое для восприятия скульптуры пространство. Собственная микросреда, какой обладает каждый из экспонатов, позволяет глубже ощутить художественные достоинства и образный характер скульптур, целостность здания помогает осознать общность произведений, почувствовать своеобразие и обаяние искреннего, вдохновенного и совершенного по формам искусства.

Есть, однако, ряд серьезных причин, отягощающих положение современного исследователя скульптуры. Существующая сегодня «закрытость» музейных коллекций, незначительное количество публикаций по отношению к объему музейных фондов культовой пластики затрудняет поиск аналогий и построение системной истории этого интереснейшего искусства. Снять остроту проблемы могли бы постоянные выставки-публикации церковной скульптуры из разных музеев России, но эта работа имеет довольно спонтанный характер.

Пермская деревянная скульптура была представлена на многих выставках. В 1985 году в залах галереи прошла первая большая выставка из фондов коллекции, которая послужила своеобразным фоном для первой научно-практической конференции «Проблемы комплектования, изучения и пропаганды древнерусского искусства в музейных коллекциях». Здесь были подведены итоги многолетней работы по сбору, хранению, исследованию и пропаганде памятников древнерусского искусства, в частности деревянной скульптуры, в разных регионах России. В 2003 году в ПГХГ состоялся Межрегиональный симпозиум «Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры», где выступили ведущие исследователи этого пласта русской культуры, причем пермский материал был рассмотрен в нескольких разнородных аспектах.



Реставратор
Игорь Васильевич Арапов



Реставратор
Александр Вениаминович Ившин

⁷ О методике проведения исследований см.: Преображенская Г.А., Ивлев Ю.П. Консервация деревянной пластики. СПб, 2001; Новиков А.И., Тихова Г.А., Власова О.М., Скоморовская Н.В. Методика рентгенологического исследования деревянной скульптуры // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. 9/39. М., 1984. С. 158.

В последние годы состоялись выставки с публикацией памятников в крупнейших российских музеях—Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственной Третьяковской галерее, Государственном Историческом музее в Москве. С 1970-х годов пермская скульптура выставлялась за рубежом—во Франции (Париж), Японии (Осака), Италии (Рим), Бельгии (Брюссель), Германии (Мюнхен).

Что касается сводных трудов по истории и проблематике русской скульптуры, то интереснейшее начинание принадлежит НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, где комплектуется серия сборников под общим названием «Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции» под редакцией доктора искусствоведения А.В. Рындиной⁸. Однако хронологические рамки публикуемых материалов значительно шире и, кроме древнерусских, здесь исследуются многие скульптуры Нового и Новейшего времени, что позволяет увидеть непрерывность традиций и взаимосвязь разных художественных явлений в одном хронологическом срезе. Наконец, само явление русской храмовой пластики представляется все более многогранным и целостным.

Русская храмовая пластика всегда имела свои специфические особенности, связанные с пониманием образа в эстетике православия. Скульптура православного храма—прежде всего священный, моленный образ. Наравне с иконами и произведениями декоративно-прикладного искусства она составляла неотъемлемую часть архитектурно-художественных ансамблей. Первые сохранившиеся памятники датируются XIV–XV веками. Расцвет древнерусской деревянной скульптуры приходится на XVI–XVII столетия. В XVIII веке она перестраивается вместе с другими видами культового искусства, приобретает новые черты и особенности.

Эволюцию русской храмовой пластики адекватно отражает и собрание Пермской государственной художественной галереи—одно из самых больших и значительных музейных собраний России.

Пермская деревянная скульптура имеет длинную предысторию, отчасти рассмотренную «пермистикой»⁹ с первобытных

времен. Об этом в разное время писали В.Ф. Генинг, А.В. Шмидт, О.Н. Бадер, В.А. Оборин, Г.Н. Чагин и другие исследователи Пермского края. На протяжении первого тысячелетия нашей эры складывалась та историко-культурная ситуация, в которой впоследствии развилось христианство.

Прикамье—древняя русская земля, отмечающая рубеж между Европой и Азией. История ее сложна и конфликтна. Сюда бежали многие люди в поисках воли и независимости от мирских и духовных властей. Сюда ссылали всех неугодных, начиная с боярина Романова и кончая беглыми крепостными. И здесь же, на богатейших залежах руд и камней, произрастала промышленная слава Урала.

В Прикамье жили многие меценаты культуры—Строгановы, Голицыны, Шуваловы, Абамелек-Лазаревы, Шаховские, Всеволожские. Они активно покровительствовали искусствам, поддерживали талантливых мастеров, которых было так много на суровой Уральской земле.

Огромная «страна» Пермь в эпоху Средневековья состояла из Перми Великой и Перми Вычегодской (где подвизался Святой Стефан Пермский). Пермь Великая изначально сложилась как полиэтничный край. С XIII века среднеуральские земли стали привлекать не только новгородских бояр и владимиросудальских князей, но и русских крестьян. Первой территорией, где концентрировалось русское население, было Верхнее Прикамье, или Пермь Великая, со столицей в городе Чердыни. Освоение русскими Прикамья стало более активным с середины XVI века, когда по царским жалованным грамотам здесь была образована вотчина Строгановых. Колонизация прикамских земель началась с Севера, поэтому связи с северными землями были главными несколько веков подряд, с XII по XVII век. Северные территории Пермского края заселялись быстрее и развивались наиболее интенсивно. Позднее стали осваиваться и территории Нижней Камы¹⁰.

Важнейшей особенностью прикамской культуры была ее тесная связь с культурами иноэтнотосов—народов, исконно проживавших на данной территории или пришедших на нее еще

в дохристианские времена. Северорусская культура сначала в пермских уездах, а затем и в зауральских развивалась не только самостоятельно, но и под влиянием длительных контактов русских крестьян с иноэтносамы. Русские со своими развитыми хозяйственно-культурными традициями наиболее активно участвовали в этнической истории народов коми и манси. Контакты и взаимодействие русского и местных финно-угорских народов подтверждаются не только местной топонимией и антропонимией, но и многими явлениями художественной культуры Прикамья, среди которых наибольшую известность получил пермский звериный стиль, пермская деревянная скульптура, строгановская иконопись, золотое шитье и медное старообрядческое литье.

Скульптурные традиции края восходят к IV–IX векам— времени расцвета так называемого пермского звериного стиля. Это языческое искусство местных племен, объединенных названием «камская чуда»¹¹. Небольшие литые рельефы из бронзы с изображением людей и животных использовались в языческих обрядах и ритуальных костюмах. В их «космогонических» построениях, преисполненных огромной выразительности, всегда ощущается присутствие Вечности.

Лучшие из памятников звериного стиля I тысячелетия н. э. хранятся в музейных коллекциях Москвы, Санкт-Петербурга, Перми, Чердыни, Сыктывкара, Кудымкара. В своем развитии пермский звериный стиль прошел несколько этапов. Начальный период его становления соответствует Ананьинской (VIII–III вв. до н. э.) и Гляденовской (II до н. э.—IV/VI вв. н. э.) культурам. Расцвет звериного стиля приходится на Ломоватовскую культуру (IV–X вв. н. э.), возникновение которой связывают с притоком в верховья Камы южных племен. Пермский звериный стиль по своему значению представляется неким мостом, связывающим в единую цепь первобытную культуру с культурой Средневековья¹².

Генезис форм пермского звериного стиля, как определил искусствовед А.В. Доминяк, показывает, что изобразительные системы были полностью подчинены динамике космогонических представлений, эволюционирующих от конструирования

некого целостного и замкнутого наподобие сферы универсума до дифференциации мира в трехчастные и многочастные пространственные структуры, своего рода сакральные композиции, родственные христианскому моленному образу. Очевидно, что к появлению христиан в Прикамье существовала развитая изобразительная система, которая способствовала более скорому и легкому усвоению христианства, проникавшему в прикамские земли с большими препятствиями. О языческой деревянной скульптуре сохранились лишь косвенные данные, дошедшие до нас в редких письменных документах.

Первые христианские миссионеры, пришедшие в Прикамье в XIV веке, писали, что местные языческие статуи «суть болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезаемые»¹³. Древние языческие идолы в Прикамье не сохранились. Можно предположить, что по своему внешнему облику они напоминали идолов древних славян. Условия бытования и специфика функционирования деревянной скульптуры в Прикамье XVIII–XIX веков ясно показывают постоянное взаимодействие этого искусства с традиционными формами культуры, в свою очередь, демонстрирующими длительную консервацию языческих представлений. В XVIII веке местное население в основном признавало православие и православную церковь. В то же время нередки случаи переноса традиционного отношения к языческим идолам на христианских святых, о чем свидетельствуют и бытовавшие в Прикамье легенды о «хождениях» статуй. Отношение пермяков к статуям во многом явилось результатом контаминации христианских и языческих воззрений, синкретичности народного сознания, сохранявшейся вплоть до XX века— о фактах двоеверия еще в начале XX века упоминают многие исследователи культурной жизни Прикамья¹⁴.

В деле христианизации Прикамья, безусловно, выдающуюся роль сыграла личность Святого Стефана Пермского, одного из первых русских миссионеров на северо-востоке Руси. Его подвижничество высоко оценила православная церковь: в 1547 году Стефан Пермский был причислен к лику святых. Как известно, первое крещение

8 Вышли из печати: Древнерусская скульптура. Сборник научных трудов / Ред.-сост А.В. Рындина. Вып. первый. М.: НИИ РАХ, 1991; Вып. второй— 1993; Вып. третий— 1996; Вып. четвертый— 2003.

9 Термин предложен краеведом Л.В. Баньковским.

10 Об этом в разное время писали В.Ф. Генинг, А.В. Шмидт, О.Н. Бадер, В.А. Оборин, Г.Н. Чагин и др. См., в частности: Оборин В.А. Заселение и освоение Урала в конце XI— начале XVII века. Иркутск, 1990. С. 38–39; Чагин Г.Н. Этнокультурная история Среднего Урала в конце XVI— первой половине XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. М., 1996. С. 19–34.

11 О пермском зверином стиле см.: Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М., 1975; Доминяк А.В. Древности «камской чуди» // Декоративное искусство. 1977. № 8. С. 41; Он же. Пространство и время в первобытных культурах и искусстве Прикамья // Советское искусствознание' 1978. Вып. 2. М., 1979. С. 40; Оборин В.А. Древнее искусство Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь, 1976; Оборин В.А., Чагин Г.Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. Пермь, 1988.

12 Доминяк А.В. Пермский звериный стиль. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2000. С. 30.

13 Шишонко В.В. Пермская летопись. Первый период. Пермь, 1881. С. 51.

14 Серебренников, 1967. С. 7–10. См. также: Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей // Успенский Б.А. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982. С. 17 и далее; Чагин Г.Н. Культура и быт русских крестьян среднего Урала в середине XIX— начале XX века. Пермь, 1991. С. 15–18.



Воскресенский собор
и Преображенская церковь
в Чердыни

Преображенский собор
в Усолье

коми-пермяков произошло в 1455 году. С 1472 года Пермь Великая была официально присоединена к Московскому государству.

С конца XV века начинается и промышленное освоение Урала. Открытые ранее чердынские и усольские солеварни заложили в Верхнекамье основу для создания всероссийской соледобывающей базы. Процесс экономического и промышленного освоения Прикамья во многом связан с деятельностью крупнейших магнатов, сначала «именитых людей», затем баронов, а позднее графов Строгановых. Деятельность солепромышленников Строгановых, владевших пермскими землями с XV по начало XX века, имела в истории Пермской земли особенное значение. Строгановы развивали экономику края, вкладывая немалые средства и в развитие культуры, изобразительного искусства. Будучи высоко образованными меценатами, Строгановы привлекали к строительству и убранству храмов наиболее талантливых художников и наиболее подготовленных мастеров, в частности, иконописцев, позолотчиков, резчиков деревянной скульптуры.

Первые храмовые постройки Прикамья связаны с образованием в конце XVI века больших монастырей: Иоанно-Богословского в Чердыни, Вознесенского в Соликамске и Спасо-Преображенского в селе Пыскор (близ города Усолье). Эти крупнейшие монастырские комплексы на многие века стали духовными, хозяйственными, градостроительными и культурными центрами пермского Прикамья¹⁵.

При всей традиционности этих ансамблей можно отметить необыкновенную гибкость их объемно-планировочных решений. Концентрическая регулярная схема, принятая в центрально-русских монастырях, при сохранении основных осей планировки (север—юг, запад—восток), существовала все же очень условно, как некая идеальная «модель» Вселенной. В реальности каждый из этих монастырей представлял собой уникальный архитектурно-пейзажный микромир с живописным расположением элементов, с плавным взаимопроникновением внутреннего и внешнего пространства—и за счет холмистого рельефа местности, и за счет «перетекания» или слияния рас-

тительных массивов внутри стен монастыря и за его пределами. Сложный по структуре, предельно разнообразный по элементам пейзаж Верхнекамья давал широкие возможности для организации эстетизированной архитектурно-пейзажной среды. Об этом свидетельствуют уже сама планировка названных прикамских монастырей. Во всех случаях была выбрана самая высокая точка ландшафта: в Чердыни на одном из семи холмов правого берега реки Колвы, в Соликамске на приречной возвышенности. Что касается Пыскорского Спасо-Преображенского монастыря, то при всех его перемещениях для новой застройки всегда выбиралось и самое высокое, и самое красивое место ландшафтной среды.

Другая особенность древних прикамских монастырей состоит в том, что они изначально, будучи единственными поселениями на поистине необозримых пространствах, продолжали и в дальнейшем оставаться центрами не только духовного, но и мирского строительства. Так, Иоанно-Богословский монастырь в Чердыни стал началом большой жилищной застройки с двумя площадями и регулярно спланированными улицами. Вознесенский монастырь в Соликамске образовал один из важнейших архитектурных узлов южной части города, создав своеобразную пластическую параллель группе центральных соборов, живописно расположенной на высоком холме. Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь, переезжая с места на место, всегда оказывался неким ядром впоследствии развивающегося архитектурно-пейзажного комплекса, а в 1800 году стал центром Пермской епархии.

Каменное зодчество Прикамья особенно активно стало развиваться во второй половине XVII века. С этого времени в Прикамье сложилось несколько крупных архитектурно-художественных центров: Чердынь, Соликамск, Усолье, Кунгур, в начале XVIII века—и Пермь. На развитие архитектурных форм повлияли вначале черты северной деревянной архитектуры, затем—каменной архитектуры Москвы, Нижнего Новгорода, в XIX веке—и Санкт-Петербурга.

Известный историк пермской архитектуры А.С. Терехин подводя итоги развитию древнерусского зодчества XVI–XVII веков,

15 Власова О.М. Монастыри Пермского Прикамья как доминанты архитектурно-пейзажной среды // Чердынь и Урал в историческом и культурном наследии России. Материалы научной конференции, посвященной 100-летию Чердынского краеведческого музея им. А.С. Пушкина. Пермь, 1999. С. 151–154.



**Nis dolo voloreh endent voloriatis east
pa dolecte nectestis audaerum**

**Огненное восхождение
Св. Ильи пророка на небо**
Икона в церкви
Богоявления в Соликамске
**Конец XVII —
начало XVIII века**



Богоматерь Смоленская
Икона в церкви
Богоявления в Соликамске
**Конец XVII —
начало XVIII века**



говорит, что ранняя прикамская архитектура, наряду с традиционными для Москвы чертами, обладала и большим своеобразием художественных решений. Это проявилось в оригинальной трактовке типа клетской церкви, перенесенного в каменное зодчество, в оригинальном декоре храмов, украшенных полихромными изразцами местной работы и характерным «жучковым» орнаментом фриз, в активном использовании металла для конструкций и частей здания—связей, куполов, плит, ставней, дверей и т. д.¹⁶.

В XVIII веке в Прикамье создается принципиально новый для России тип поселения: город-завод, который объединял промышленные здания и поселок с четко выраженной геометрически правильной планировкой. На примере Егошихинского медеплавильного завода—будущего города Перми—можно составить представление о типичном уральском городе-заводе, центром которого оказывается плотина, пруд, заводские постройки и поселение, обнесенное крепостью. Заводские постройки обычно составляли архитектурный ансамбль, связанный единством технологических, стилевых и градостроительных требований.

Каменная архитектура Прикамья развивалась, как представляется, в русле стилистической эволюции всего русского зодчества. Но в целом местные архитектурные комплексы, включая и классицистические постройки, укоренены в московской архитектурной традиции.

Пребывание скульптуры в архитектурном пространстве по-новому высвечивает проблему храмового синтеза искусств. В поздний древнерусский период, в XVI–XVII веках, в Прикамье была создана стройная система православных искусств, важнейшей частью которой была деревянная пластика, по значению не уступавшая иконописи, имевшей в Прикамье очень высокий статус. По-настоящему большое искусство—строгановская иконопись, созданная во второй половине XVI—первой половине XVII века в московских и уральских «горницах» Строгановых. Самая большая в Прикамье и самая «качественная» коллекция строгановских икон принадлежит пермской галерее, где

хранится около пятидесяти произведений, причем половина из них—подписные и датированные иконы Истомы Савина, Семена Хромого, Богдана Соболева и других живописцев этого времени. Вся позднейшая иконопись Прикамья будет развиваться, опираясь именно на «строгановские письма»¹⁷.

К строгановской иконописи примыкает искусство «золотного шитья», которое занимает видное место в декоративно-прикладном искусстве Древней Руси, начиная с XII века. Вышивки золотными (позолоченными), серебряными и шелковыми нитями прочно связаны с древнерусским бытом, со светским и культовым обиходом. Они украшали одеяния царей, бояр и священнослужителей, предметы церковной утвари, «конюшенные уборы». В коллекции пермской галереи представлено более двухсот произведений «лицевого», то есть фигуративного, и орнаментального шитья XVII–XIX веков. Рукодельницы, работавшие в мастерских солепромышленников Строгановых, создали прекрасные вышивки, «поспорить» с которыми могло только шитье из царских светлиц. Между ними существовали большие различия. Московская школа шитья тяготела к «горению» цвета, строгановская—к блистанию «злата-серебра». Строгановские вышивки имеют подчас такую плотную «панцирную» поверхность, что уподобляются произведениям ювелира. Строгость и стройность пермских вышивок соответствуют таким же качествам произведений других видов искусства, в частности, медного старообрядческого литья. Произведения пермской христианской металлопластики, несмотря на малые формы, вполне сопоставимы со скульптурой и даже иконописью. В них применяются те же приемы обобщения и монументализации, возникает та же выразительность и возвышенность образов. Отсутствие цветовой игры компенсируется мягкими перепадами рельефа, эффектами фактуры и самого материала¹⁸.

На основании вышесказанного можно сделать вывод о том, что пермская деревянная скульптура, как и другие явления в искусстве Прикамья, органично вошла в сферу художественной культуры европейской России.

16 Терехин А.С. Архитектура Прикамья XVI–XIX вв. Пермь, 1970. С. 25–26.

См. также: Канторович Г.Д. Памятники истории и культуры // Соликамск: Историко-культурные памятники. Путеводитель. Пермь, 1975.

17 См.: Власова О.М. Древнерусское искусство в коллекциях Пермской государственной художественной галереи // Памятники культуры. Новые открытия—1992. М., 1993. С. 218–233; Власова О.М. Храмовый синтез искусств // Христианская культура пермского Прикамья / Под ред. Н.З. Короткова. Пермь, 1998. С. 141–149; Власова О.М. Строгановская иконопись в собрании Пермской галереи // Памятники культуры. Новые открытия—1993. М., 1994. С. 121–137; Искусство

строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы. Каталог выставки / Авт.-сост. О.М. Власова, Е.В. Логвинов, А.В. Силкин. М., 1991.

18 См.: Золотое шитье в Пермской галерее. Каталог выставки / Авт.-сост. О.М. Власова, Г.С. Кимвалова, Т.Л. Сысоева. Пермь, 1988; Рукотворная нить. Золотое шитье из собрания Пермской художественной галереи. Каталог выставки / Авт.-сост. О.М. Власова, Г.С. Кимвалова, Т.Л. Сысоева. М., 1990.



Пермская деревянная скульптура тесно связана с архитектурой и представляет собой неотъемлемую часть храмовых комплексов. Она так же значительна, глубока и великолепна, как строгановская иконопись, лицевое шитье, медное литье из старообрядческих центров Прикамья.

Рассматривая скульптуру как часть храмового комплекса необходимо затронуть такие основополагающие для понимания храмовой пластики вопросы, как герменевтика и символика православного храма, состав и генезис высокого русского иконостаса претерпевшего большие изменения в конце XVII—начале XVIII века.

Храм изначально был главным сакральным символом христианства. Образ христианского храма складывался из идей, выраженных в самых разнообразных источниках, среди которых— Святоотеческие писания Западной и Восточной Церкви, религиозно-философские сочинения В. Соловьева, С. Булгакова, И. Ильина, Н. Лосского, А. Лосева, М. Бахтина, С. Аверинцева, С. Хоружего, М. Мамардашвили, М. Хайдеггера, К. Юнга, К. Ясперса, П. Тиллиха, К. Шенборна и других. Особенное значение для сложения русской идеологии храма имели сочинения религиозных философов соловьевской школы, которые развивали идеи соборности, софийности и космизма. В современных исследованиях западной и отечественной эстетики православный храм осмысливается как система сакральных, экзистенциальных, социокультурных ценностей.

Многозначным сакральным символом, где особо наглядно отображена динамика Священной истории, является классический пятиярусный иконостас с его рядами—праотеческим, пророческим, апостольским, праздничным и местным. История высокого русского иконостаса, сложившегося в XV веке, изучена с достаточной полнотой. Иконостас рубежного периода—от Средневековья к Новому времени—проходит первоначальную стадию осмысления.

Каждый период истории выявляет в храмовой системе значимые семантические акценты, определяющие, по выражению

Д.С. Лихачева, «дух эпохи», который отражается во всех видах искусства, на всех его уровнях¹⁹.

Процесс «европеизации» русской культуры конца XVII—начала XVIII века проявился в индивидуализации и интимизации веры, что составило духовное содержание «переходного» времени. Очевидно, что русское церковное искусство, при сохранении «соборности», к концу XVII века становилось в большой мере душевным, личностным, индивидуальным, что происходило не без воздействия европейской постренессансной культуры. С глобальными изменениями в русской культуре второй половины XVII—начала XVIII века связана перестройка всего храмового ансамбля. Ренессансные формы появляются в живописи, зодчестве, в пластических искусствах. Эти тенденции ярче всего выражены в архитектуре центрического типа—в храмах, имеющих симметричный план и вертикальную ориентацию композиций (это соборы в Донском, Новодевичьем, Троице-Сергиевом монастырях, церкви Знамения в Дубровицах и Покрова в Филях)²⁰.

Новое архитектурное пространство требует и новой организации иконостаса. По наблюдениям исследователей, в конце XVII века древнерусский тябловый иконостас принципиально меняется. Привычная логика построения сменяется новой, внимательно следующей за событиями Священной истории, причем христологическая тематика становится преобладающей. Христос изображается в центре иконостаса во всех его ярусах—от Царских врат до Распятия. Христологической программе иконостаса отвечает барочное решение форм, превращающее его в целостную «стену», динамично взнесенную к куполу. Все ярусы подчинены цельной богословской программе, показывающей предвозвещение, воплощение, деяния, крестную смерть и воскресение Иисуса Христа.

Алтарная преграда предстает отныне как развернутое театрализованное действие с множеством «участников». Естественно, композиция иконостаса начинает разрастаться—над праотеческим рядом появляются иконы страстного цикла и над ними Распятие с предстоящими. Из всей истории спасения особенно

¹⁹ Понятие «дух эпохи» просто и точно раскрывает Д.С. Лихачев: «Одни и те же приемы изображения могут сказаться в литературе и живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие признаки зодчества того же времени или музыки».—Лихачев Д.С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси // ТОДРЛ. Т. XXII. С. 7.

²⁰ Михайлов Б.Б. Храм в Филях. История прихода и храма Покрова Пресвятой Богородицы в Филях XVII—XX века. М., 2002. С. 46–47.



Царские врата Богоявленской церкви
в Соликамске. 1777–1787

выделены события Страстной седмицы— акцент явно оказался перенесенным на вторую, человеческую природу Сына Божия. Это необыкновенно актуализировало Священную историю, усилило возможность сопереживания евангельскому рассказу. У молящегося возникла потребность не в предстоянии, а в соучастии и сопереживании. В условиях провинциальной, окраинной среды бытования пермская скульптура также приобретает повышенную эмоциональность и выразительность²¹.

Иконографическим источником нового иконостаса, его икон и пластических фигур кроме привозных произведений оказались лицевые своды библейских текстов, изданные в Европе— Библия Лютера, Библия Пискагора, Библия Борхта, а также отдельные гравированные листы с изображением библейских и евангельских сцен. А.В. Рындина говорит и о другом, возможно, более верном источнике— о греческих резцовых гравюрах, хорошо известных русским художникам²².

О семантике позднего русского иконостаса чаще всего говорят как о семантике эсхатологического характера. Так, основываясь на Святоотеческом толковании алтаря как рая, Н.И. Троицкий уподобляет высокий иконостас ограде рая, Царские врата— райским вратам, а растительный орнамент— райскому саду²³. Такая символика предполагает обильное насыщение иконостасной «стены» многочисленными растительными формами. Обращение к семантическим истокам того или иного декоративного элемента приводят, например, Ю.Н. Звездина к важнейшим выводам о роли аллегии в русской эмблематике, непосредственно связанной с западноевропейским мышлением XVI–XVII веков²⁴.

Постепенно становится очевидным, что в XVII–XVIII веках средоточием скульптуры явилась «стена» иконостаса, организованная наподобие европейских барочных алтарей. Строгая структура древнерусского ярусного иконостаса сменилась свободной динамичной композицией из архитектурных, скульптурных и декоративных мотивов.

Известно, что древнерусский иконостас издревле украшался скульптурами. Еще в XII–XVI веках рельефные фигуры святых,

птиц и зверей вырезались на горизонтальных тяблах и Царских вратах. В местном ряду иконостаса нередко устанавливались резные иконы. Сохранилось несколько Царских врат XIV–XV веков из новгородских, псковских, ростовских и вологодских церквей со сквозной резьбой в виде плетенки. У иконостаса, как правило, стояли киоты со скульптурными изображениями самых почитаемых русских святых.

В самом пространстве собора также размещалась объемная пластика. С середины XVII века декоративная роль пластики в храмовом комплексе возрастает. Во «флемских» (фламандских.— О.В.) иконостасах фигуративная скульптура встречалась нечасто и служила только скромным дополнением к орнаментальной резьбе (в основном изображались херувимы среди растительного декора), но в русских иконостасах церковью нарышкинского барокко и в иконостасах XVIII века появляется все больше скульптур и скульптурных групп. С 1730 года большие фигуры евангелистов устанавливаются под парусами главного купола (такие скульптуры сохранились в Моршанске под Тулой, в Поволжье). В XVIII веке в трапезной сооружаются особые скульптурные иконостасы. Они украшаются скульптурами на сюжеты притч, акафистов, апокрифов и т. д.

Центрами художественной резьбы были, как правило, мастерские крупных церковных и градостроительных комплексов. Из таких центров наиболее известны Новгород, Псков, Архангельск, Каргополь, Великий Устюг, Вологда, Москва, Ростов, Ярославль, Кострома, Нижний Новгород, Арзамас. Во всех этих центрах русские мастера активно усваивали и по-своему претворяли традиции западноевропейского барокко. Настоящими реформаторами в искусстве можно считать московских «резов» конца XVII—начала XVIII века. Наиболее известные мастера иконостасной резьбы этого времени— так называемые «носители восточноевропейского барокко»— Карп Золотарев, побывавший на Украине, Василий Познанский, приехавший из Польши, и многие другие художники Оружейной палаты и Посольского приказа в Москве.

21 Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас XVII в.: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: Происхождение.—Развитие.—Символика. Международный симпозиум 4–6 мая 1996 года. Москва, ГТГ: Тезисы докладов / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 634.

22 Об использовании западноевропейских гравюр в русском изобразительном искусстве писали Н.Н. Соколов, Т.В. Алексеева, Б.Р. Виппер, О.С. Евангулова, Б.Б. Михайлов, А.В. Рындина, О.Ю. Тарасов, О.Р. Хромов и другие.

23 Троицкий Н.И. Иконостас и его символика // Труды VIII Археологического съезда в Москве. 1890. М., 1897. Т. 4. С. 93.

24 Звездина Ю.Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символика // Иконостас. С. 651.

На пермскую землю новые веяния конца XVII–XVIII веков проникали мощно и достаточно быстро через крупнейших художников, таких, как Федор Зубов (выходец из Усоля Камского), Иван Максимов, Илья Филиппов, произведения которых хранятся во многих музейных собраниях Урала, в частности, в Пермской художественной галерее²⁵.

Анализ художественных особенностей пермской храмовой пластики предполагает выявление структурных свойств, общих для русской церковной скульптуры: жанровой системы, иконографического состава, стилистической ориентации памятников.

Жанровая структура—предмет особенного внимания каждого исследователя, вставшего перед проблемой классификации, осмысления и структурирования «вещевого» материала. О жанрах русской деревянной скульптуры приходится говорить с большой осторожностью, но и совершенно обойти эту проблему нельзя, поскольку в отношении морфологии искусства (в том числе и древнерусского) она остается по-прежнему актуальной. Проблема анализа жанрово-стилистической дифференциации произведений древнерусского искусства, как известно, встала еще в XIX веке. Жанровые разграничения проводили в своих работах И.П. Сахаров, Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков. В XX веке вопрос о жанрах в древнерусском искусстве поднимался Б.И. Пуришевым, О.И. Подобедовой, Д.С. Лихачевым. Большинство российских ученых-гуманитариев остаются сторонниками «жанровой концепции» и сегодня.

Целенаправленное изучение проблемы жанров в отношении к средневековой культуре предпринял Г.К. Вагнер²⁶. Образование жанров, их систематизацию и развитие он рассматривал на материале иконописи, скульптуры, монументальной и миниатюрной живописи XII–XV веков, то есть «классического» для древнерусского искусства периода. Но его методика отчасти применима и для более поздних периодов в развитии того направления русского искусства, которое связано с художественными традициями Древней Руси.

Развитие «персонального», по терминологии Г.К. Вагнера, жанра в деревянной скульптуре логичнее всего сопоставить с раз-

витием агиографического жанра в древнерусской литературе. В комплексном жанрово-стилистическом анализе агиографического произведения следует исходить из того, что житие являлось специфическим средневековым жанром, не только и не столько литературным, в современном понимании этого слова, сколько церковным. Истоки жанра, его формирование в условиях становления и утверждения христианской религии, синкретизм идеологии и культуры средневекового общества говорят о необходимости изучения агиографических произведений в неразрывной связи с породившим их философским и идейным контекстом христианства, с коренными догматами христианского вероучения. В качестве философской основы жанра, определившей его главные содержательные черты, медиевистами предлагается рассматривать развитое христианской антропологией учение «об образе и подобии Божиим» и закрепившиеся в теории и практике христианского аскетизма представления о путях достижения этого идеала. Именно они стали основой иерархии христианской «святости», сложившейся в Византии. Национальной особенностью понимания «святости» на Руси может считаться преобладание в русской агиографии элементов конкретного, исторического и общественно-политического характера²⁷.

Подобные тенденции прослеживаются и в эволюции древнерусских памятников «персонального» жанра, прежде всего, в наиболее распространенных иконописных и скульптурных изображениях Святых Параскевы Пятницы и Николы Можайского, которые встречаются во всех регионах России. Никола Чудотворец и мученица Параскева Пятница—самые почитаемые святые. Эти два персонажа, очень часто воспринимаемые как парные, занимают в русской агиографии совершенно уникальное место²⁸. Большое количество скульптур Николы и Параскевы сохранилось в разных русских собраниях, в том числе, и в Пермской галерее.

Истоки древнерусских скульптур статуарного типа А.В. Рындина видит в византийской скульптуре эпохи Палеологов. «В них активно и четко выявлена та «самостоятельная красота пластики», контрасты объема и его «жесткой очерченности», которые



Иконостас Богоявленской церкви в Соликамске. Детали

подчеркивают архитектонику лика в духе искусства палеолитической эпохи. В этой традиции— постоянное стремление передать объем, создать живое ощущение пространственной зоны, воссоздать эллинистический натурализм в рамках церковного искусства»²⁹. От высочайших созданий московской храмовой пластики XV–XVII веков исходят многие региональные варианты русской скульптуры. «Для круга памятников, обусловленных средневековой традицией, возникает проблема становления местных стилистических оттенков и вариантов при устойчивом единстве самого типа скульптуры»³⁰. Эта проблема в полной мере актуальна и в отношении Пермского региона, одного из крупнейших регионов России, находящегося на окраине европейского ареала.

Иконографическая таблица, составленная автором каталога по материалу Пермской государственной художественной галереи, показывает, что преобладающими элементами пластического декора пермского иконостаса были, по терминологии Г.К. Вагнера, изображения «символического» и «символично-легендарного» жанра. Это— Распятие, Распятие с предстоящими (двумя или четырьмя), Распятие в орнаментальном обрамлении. Эти скульптуры составляют примерно четвертую часть коллекции, то есть более ста единиц хранения.

Следующая по многочисленности группа— изображения Небесных Сил: ангелов, архангелов, херувимов и серафимов. Иногда они играют в декоре иконостаса самостоятельную роль, иногда входят в композицию с Распятием, Господом Саваофом или Христом в темнице (чаще всего, фланкируя фронтоны «темницы»). В пермском собрании их более ста.

Иконография Небесных сил здесь также имеет наибольшее количество вариантов в сравнении с другими персонажами храмовой пластики. Шестикрылые серафимы и двукрылые херувимы украшают все архитектурные элементы церковного интерьера. Ангелов изображают во весь рост, с рипидами, с трубами, с атрибутами Страстей Господних, со свитками, с «зерцалом» и посохом, с крестом или пальмовой ветвью, с диском и потиром. Отдельную группу составляют ангелы из группы

Распятия с предстоящими. Эти ангелы изображаются с орудиями Страстей: губкой, тростью, копьем, клещами, гвоздями... «Страстные» ангелы могут быть летящими, стоящими, коленопреклоненными. Довольно редкими можно считать две объемные фигуры архангелов Михаила и Гавриила, представленных в образе воевод и поступивших из церкви Святых Зосимы и Савватия Соловецких села Торговище Суксунского района (1701; кат. 125). Истоки этой иконографии восходят к ветхозаветным текстам и апокрифическим сказаниям. Иконография архангелов-воевод распространена в русской живописи в XVI–XVII веках; в деревянной скульптуре встречается редко.

Автору каталога и научному сотруднику Пермского областного краеведческого музея Е.Г. Ашихмину удалось найти старую фотографию, где зафиксировано расположение этих фигур в церкви села Торговище: на карнизе второго яруса иконостаса над Царскими вратами. Благодаря этой фотографии были идентифицированы также Царские врата из Торговище, находящиеся ныне в коллекции Пермской галереи (кат. 329)³¹.

Сравнительно редко встречаются в русской храмовой пластике такие скульптуры, как Евхаристия, Моление о чаше, Даяние Закона, три изображения Усекновенной главы Святого Иоанна Предтечи. Кроме них в коллекции галереи имеются также довольно редкие элементы когда-то сложных, многосоставных композиций. Например, небольшая фигура Ангела XIX века, которая должна была фланкировать «жертвенную» чашу (кат. 301).

Изображения из группы Страстей Господних немногочисленны, но характерны по выбору. В первую очередь, это «ростовые» статуи Христа в темнице. Во-вторых, это сцены Снятие со Креста и Положение во Гроб, Христос во Гробе, Христос в багрянице, Христос в терновом венце. Сохранились четыре фигуры Христа, возносящегося над Гробом, а также одна фигура воина, охранявшего Гроб Господен, из сцены Восстание из Гроба (кат. 200).

Особенно интересны изображения Христа в темнице. Спаситель изображается здесь в позе защищающегося от «наушений», в оковах и терновом венце. В руках его часто изображаются

25 См.: Подписные и датированные иконы из коллекции Пермской художественной галереи. Каталог выставки / Авт.-сост. О.М. Власова, Н.В. Казаринова. Пермь, 1993.

26 Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 110–111. Применительно к пермской деревянной скульптуре см.: Власова О.М. О жанрах пермской деревянной скульптуры // Из истории художественной культуры Урала. Сборник научных трудов Уральского государственного университета. Свердловск, 1985. С. 5–9.

27 Минеева С.В. Жанровое своеобразие жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких (Методологический аспект) // Мир житий. Сборник материалов конференции в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва), 3–5 октября 2001. М., 2002. С. 193–195.

28 Рындина А.В. Святая двойца—Никола и Параскева в древнерусском искусстве. Символический аспект темы // Искусствознание. 1/02. М., 2002. С. 190–203.

29 Там же. С. 199.

30 Рындина А.В. Русская деревянная скульптура XVI–XIX веков. К проблеме стиля // Творчество. 1988. № 12. С. 9.

31 Ашихмин Е.Г., Власова О.М. Архитектурно-скульптурный ансамбль села Торговище // Ретроспектива. 2008, № 6. С. 58–61.

ветви, четки, веревки. Со второй половины XVIII века такие скульптуры появляются повсеместно. Так, в Вологде в XIX веке насчитывалось 92 скульптуры Христа в темнице, в Великом Устюге — 13, в Моршанске — 26. На Севере встречалось по две-три скульптуры в одном храме. В одном селе на реке Вытегре, по данным Н.В. Мальцева, — до семи. Только Германия и Польша превосходили Россию в почитании этих скульптур. В Пермском крае изображений страдающего Христа также сохранилось сравнительно много: в коллекции Пермской галереи — 17, в коллекции Пермского краеведческого музея — два, в краеведческих музеях Пермской области — два.

Разнообразна и представительна в коллекции галереи группа скульптур «персонального» жанра. Это изображения Николы Чудотворца, Параскевы Пятницы, Александра Невского, Дмитрия Ростовского, Нила Столобенского и других почитаемых в России святых. В них, как правило, сохраняется древнерусская иконографическая схема, «наполнение» которой осуществляется по принципам барокко и классицизма.

Произведений древнерусской традиции в коллекции Пермской галереи немного, причем скульптура этого круга далеко не однородна по качественному уровню, функциям, стилистической ориентации. С одной стороны, она родственна резьбе Русского Севера, с другой — пластике Москвы и среднерусских земель. Кроме того, она обнаруживает большое разнообразие жанров, приемов и техник, что свидетельствует как о множестве художественных центров в самом Прикамье, так и о реальной возможности привоза вещей из древних русских центров резьбы. В итоге можно сделать вывод, что почти во всех пермских скульптурах древнерусской традиции позднего XVII и всего XVIII века по-разному проявляются тенденции причастности к древнерусской пластической системе, которая надолго сохраняет свою смысловую и формообразующую роль.

Самые древние памятники пермской деревянной резьбы, о которых упоминал М. Кайсаров при переписи церквей в 1623–1624 годах³², не дошли до нашего времени. Большая часть скульптур дати-

руется XVIII веком. Это не случайно, так как деревянная скульптура органично входит в большие комплексы храмовых интерьеров, а XVIII век в Прикамье ознаменован началом интенсивного каменного строительства. В конце XVII — начале XVIII века создаются городские ансамбли Чердыни, Соликамска, Кунгура, строятся замечательные по красоте и убранству церковные здания. Каменное зодчество края испытало влияние московского зодчества, а также архитектуры крупных торговых городов, расположенных по Сибирской дороге (Ярославль, Великий Устюг, Сольвычегодск)³³. То же самое можно сказать о других видах искусства.

Ранние скульптуры пермского собрания являются одновременно и самыми поздними скульптурами древнерусской традиции, сохраняющими традиционные для древнерусской пластики формы, прежде всего, структуру так называемого «вынесенного» рельефа³⁴. Дифференциация его высоты в таких композициях очень мала. Фигуры «держатся» четкими силуэтами и жесткой «сеткой координат». Это моленные «образы», своего рода пластические иконы с характерной условностью языка, свойственной всем видам средневекового искусства. Условности форм соответствует условность росписи, которая по языку и по технологии идентична иконописи.

Одним из характерных произведений древнерусской пластики, на наш взгляд, является композиция Собор архангелов начала XVIII века из села Губдор (кат. 4). Это довольно высокий вынесенный рельеф с «заоваленными» объемами, трехчастной композицией, как бы замкнутой в круг плавными взмахами архангельских крыльев, и удивительной гармонией колорита, основанного на сочетании «теплых» оттенков синего и рудо-желтого (оранжевого) цвета. Крупные цветовые пятна точно выделяют узлы композиции и вторят округлым формам рельефа. Светло-коричневые оттенки кудрявых волос и облачной сферы с изображением Спаса Эммануила, легкая подрумянка округлых ликов, тонкие «летучие» пробела дополняют и чуть приглушают основной контраст оранжевого и синего, столь характерный для северной иконописи. Собор архангелов — редкий сюжет в древнерусской скульптуре, что само по себе определяет ценность пермского памятника.

Резьба древнерусской традиции представлена также «многослойным» памятником, претерпевшим изменения во времени,— рельефной иконой Голгофского креста (кат. 7) конца XVII—первой половины XVIII века. До помещения в орнаментальную раму это произведение могло использоваться как намогильная доска. «Намогильные доски представляют собой особую группу резных изделий: их отличает законченность, даже замкнутость композиции и своеобразное пластическое решение, поскольку мастера очень часто при создании досок ориентировались на книжную миниатюру, на широко распространенное на севере медное литье»³⁵.

Однако это единичные памятники. Преобладающими в пермской пластике являются изображения Христа и наиболее почитаемых православных святых: Николы Можайского—покровителя путешественников, целителя, защитника от всех невзгод, и Параскевы Пятницы, олицетворяющей крестные страдания Христа, а в народном сознании—покровительницы земледелия, торговли, домашнего очага.

Скульптура Святой Параскевы Пятницы с предстоящими Святими Варварой и Екатериной (кат. 2) отличается сложной иконографией и измененной со временем композицией. Голова Параскевы венчается короной, что встречается в памятниках Русского Севера. По пропорциям фигура близка поволжским скульптурам. Постановка ее строго фронтальна и неподвижна, все объемы уплощены. В результате композиция производит монументальное, даже суровое впечатление, которое смягчается только благодаря праздничной росписи с преобладанием красных и зеленых оттенков. Великолепна орнаментация белого плата, который украшен геометрическими узорами коричневатого-вишневого цвета, а также плаща и туники, которые декорированы цветочными розетками, выполненными в рельефном левкасе и обозначенными более темными оттенками основного цвета одежды.

И пластика, и орнаментация говорят об относительно раннем происхождении этой скульптуры. Фигуры Варвары и Екатерины были вырезаны дополнительно примерно на полвека позднее. Из-

менилась и композиция в целом. Утрачен первоначальный киот, фоновая доска срезана, подножие, напротив, добавлено. Таким образом, датировка памятника «растянулась» почти на столетие.

В пермской коллекции хранится только одна скульптура Параскевы Пятницы, в то время как иконография Николы Можайского разнообразно воплощается в нескольких пермских скульптурах, датировка которых очень сложна в силу отсутствия прямых аналогий.

Большинство пермских изображений Святого Николы Можайского принадлежит к типу небольших киотных скульптур, всегда ярко расписанных и слитых с полихромным киотом в единое декоративное целое. Такова скульптура Николы Можайского из села Дубровское, помещенная в глубокий узкий киот с трехлопастным навершием. В тимпане навершия—живописное изображение парящего в облаках Господа Саваофа, на стенках киота—остатки киновари и празелени. Фигура удлинена, голова чуть вытянута, лик сужается к подбородку. Плавным вертикальным очертаниям фигуры вторят живописные ритмы. Светло-коричневая фелонь и сине-зеленый хитон орнаментированы растительными узорами и жемчужной обнизью. Декоративность цветового решения усилена введением рудо-желтого цвета и серебряной подкладки под роспись фелони. Такие памятники еще раз подтверждают близость древнерусской скульптуры к иконе и являют собой естественный для православия синтез скульптуры и живописи.

Необычайно нарядно и цветовое решение скульптуры из деревни Крохово, киот которой не сохранился (кат. 10). Небольшая фигура Николы расцвечена желтым, оранжевым, темно-зеленым и белым цветами. Богатство росписи смягчает жесткую обобщенность объемов. Киотные скульптуры Николы Можайского из сел Сретенское, Миндули, Монастырь (кат. 73, 95, 63) также выполнены в древнерусской традиции. Из-за плохой сохранности и неполной реставрации трудно дать этим памятникам окончательную атрибуцию и датировку.

Отдельные статуи Николы выполнены в почти полный человеческий рост и относятся к уникальным памятникам русской

32 См.: Описание г. Чердыни писца М. Кайсарова // Пермские епархиальные ведомости, 1865, № 55.

33 Памятники истории и культуры Пермской области. Памятники археологии. Памятники архитектуры. Памятники истории. Изд. 2-е, дораб. и доп. Пермь, 1976. С. 45.

34 Традиция древнерусской резьбы, сложившаяся еще в домонгольское время и продлившаяся вплоть до XX века, охарактеризована в трудах многих крупных исследователей русской скульптуры: Н.Н. Соболева, Н.Н. Померанцева, Г.К. Вагнера, Т.В. Николаевой, А.В. Рындиной, И.И. Плешановой и других.

35 Томсинский С. Старообрядческие намогильные доски из Тихвина Бора // Сообщения Государственного Эрмитажа. XVIII. Л., 1983. С. 18.

См. также резные иконы из собраний Архангельского областного музея изобразительных искусств, Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и Вельского краеведческого музея: Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Каталог выставки. Архангельск; Москва, 1995. С. 174–176.



Никола Можайский
из села Покча (кат. 3)

деревянной скульптуры. Неоспоримо высокое значение в контексте русской пластики имеет уже упомянутая «большомерная» скульптура Николы Чудотворца из города Чердыни конца XVII—начала XVIII века (кат. 1). Произведение отличается высокой образностью, богатством технологических приемов, сложностью колористического решения. Образ Николы исполнен физической и нравственной мощи. Массивная фигура с крупной круглой головой внушает впечатление силы. Старческий лик носит выражение суровости и величия. Ясные крупные формы скульптуры дополнены многослойной росписью с изящным рисунком и тщательно проработанными деталями.

Очевидно, в конце XVII—середине XVIII века была выполнена статуя Николы Можайского из села Покча (кат. 3), всеми своими свойствами подтверждающая длительную жизнь древнерусских традиций. Эта скульптура выделяется высокой одухотворенностью. Необычайно выражение лика с высоким морщинистым лбом, крылатым размахом бровей, «рассредоточенным» взором выпуклых широко расставленных глаз. Характерна прямая, столпообразная фигура святого, существенно вытянутая по вертикали. Узкие плечи и руки, не развернутые на плоскости, как в более ранних скульптурах, а вытянутые вперед, подчеркивают ощущение хрупкости, «бестелесности» образа. Меч и «град» в тонких руках святого имеют чисто символическое значение. Это образ не Воина, а Учителя, что подчеркивает и темная монашески-сдержанная роспись, в которой преобладают холодные цветовые оттенки. Рельефный орнаментированный левкас обогащает и усложняет пластически-цветовое единство, одновременно указывая на относительно позднее возникновение памятника. По выражению А.В. Рындиной, это одно из последних «воспоминаний» о древнерусской скульптуре в монументальной храмовой пластике Нового времени. Именно эта скульптура заставляет с большей критичностью отнестись к теории Н.Н. Серебренникова, собирателя и первого исследователя пермской деревянной скульптуры, согласно которой пермская христианская скульптура «вырастает» из местных языческих идолов;

такие воззрения разделял и А.К. Чекалов, изучавший скульптуру Русского Севера³⁶.

Главенствующим направлением в пермской скульптуре XVIII века было, несомненно, барокко. Усвоение барокко происходило всегда активно, но из разных источников: через русскую скульптуру среднерусских земель, Севера и Поволжья, а также в результате непосредственных торговых и культурных связей Перми с Украиной, Польшей и Белоруссией³⁷. Л.И. Тананаева пишет: «Для барокко—системы открытой, чрезвычайно динамичной, заключающей в себе массу разноречивых тенденций и направлений, даже допускающей в качестве почти что нормы отступление от строгой нормативности,—сближение с народным, грубым, низовым началом было естественно»³⁸. Амбивалентная природа барокко стала основанием для существенного расхождения его региональных вариаций.

Причины быстрого распространения барокко и его главенствующего положения исследователи³⁹ видят в характерном для России отсутствии стадии Ренессанса, из чего следует прямое соприкосновение позднесредневековых и барочных элементов, во многом сходных по своей духовной и формальной природе. Это первый стиль, который ввел русское искусство в европейское русло развития. При этом русское барокко имеет множество оригинальных преобразований в петербургской, московской и особенно в провинциальных школах России.

Усвоение барокко русской скульптурой, как и другими видами изобразительного искусства, происходило всегда активно, но из разных источников: через графические или скульптурные произведения, привезенные из Европы или созданные в России европейскими мастерами. С какой бы точки зрения ни рассматривать вопрос о генезисе барокко в России, западноевропейское происхождение стиля никем не оспаривается. Другое дело, национальные и региональные вариации этого стиля, всегда обретавшие редкостное своеобразие, которое обуславливается, в первую очередь, разностью путей западноевропейской и восточноевропейской культур.

36 Серебренников, 1967. С. 4; Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. С. 86–87.

37 В XVIII–XIX века Пермь имела как опосредованные, так и непосредственные связи с Украиной, Польшей и Белоруссией. См.: Серебренников, 1967. С. 136, прим. 29, а также: Агафонов П.Н. Епископы Пермской епархии (1383–1918). Пермь, 1993.

38 Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко XVII–XVIII вв. // Прimitив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 29.

39 Проблемами барокко, как общего, так и частного характера, занимались в свое время А.И. Некрасов, Н.Н. Брунов, В.В. Згура, М.В. Алпатов, Г.В. Жидков, Б.Р. Виппер, Н.Н. Коваленская, Д.С. Лихачев, М.А. Ильин, А.А. Морозов, Т.А. Алексеева, А.Г. Верещагина, О.С. Евангулова, В.С. Турчин, О.Р. Хромов и другие.

Такое осязаемо-выразительное искусство, как скульптура, позволяет наглядно сопоставить особенности художественной проблематики православия с его изначальной онтологической направленностью и католичества, сосредоточенного на персоналистских проблемах. Величественная «соборность» монументальных русских скульптур противостоит «живоподобию» тщательно сделанных и детально проработанных западноевропейских скульптур Средневековья и Нового времени.

Усвоение барокко пермским Прикамьем происходило по-разному: через скульптуру среднерусских земель, Севера и Поволжья, а также в результате непосредственных торговых и культурных связей Перми с Польшей, Украиной и Белоруссией. О непосредственных культурных связях Пермского края с этими регионами пишут многие авторы, в том числе и первый исследователь пермской деревянной скульптуры Н.Н. Серебренников, называя в качестве аргумента фамилии священнослужителей XIX века, имевших западное происхождение: Баранович, Вишневецкий, Горка, Илляшевич, Леонтович, Любарский, Сахновский, Скальницкий... О наличии в Перми католических центров говорят и некоторые памятники из собрания Пермской государственной художественной галереи, например, три Распятия XIX века, близкие по стилю, времени и иконографическому изводу⁴⁰.

В собрании пермской деревянной скульптуры также преобладают Распятия, согласно жанровой дифференциации Г.К. Вагнера, эволюционирующие от символично-догматического жанра до гимнографического. В разветвленной иконографии Распятия нарастание гимнографических элементов следует отметить в XV веке, с утверждением идеи «Москва—третий Рим». Но особенно очевидным это нарастание становится в XVII веке. В статуарной пластике Распятия с этих пор чаще всего фланкируется фигурами предстоящих, в литье—дополнительными изображениями Святой Троицы, Спаса Нерукотворного (в литье старообрядцев-беспоповцев), Господа Саваофа (у старообрядцев поповского согласия), плачущих ангелов и «орудий Страстей». Тринитарная символика позволяет отнести и такие композиции, как одиночные изо-

бражения Распятия, к символично-догматическому жанру. Только в Распятии с предстоящими догматическое начало «смягчается».

В пермской коллекции выделяются «большомерные» Распятия из городов Усоля и Соликамска, из села Сириновское и деревни Порошево. Все они стилистически разнородны.

Соликамское Распятие (кат. 23), несмотря на свою «особость», принадлежит древнерусской пластической традиции. Акцентированная утонченность исполнения заставляет почувствовать тот огромный путь, который прошла трактовка сюжета с XIII–XIV веков⁴¹. Гибкость, пластичность фигуры при нарочитой «снятости» объемных эффектов придают скульптуре необычайную выразительность. Хрупкость и «бестелесность» пластических форм приобретают высокое трагическое звучание. Крест здесь не сохранился, но ощущение висящего на кресте мертвого тела создается целым рядом приемов: уплощением торса, хрупкостью конечностей, бессильным «падением» головы. Общей параболической ритмике вторит проработка деталей, в частности, виртуозно вырезанных складок лентя, который завязан на левом бедре небольшим петлеобразным узлом. Первоначальная роспись фигуры, к сожалению, скрыта под поздними записями.

Это достаточно позднее по времени произведение воплощает изначально «классическое» понимание пластики в Древней Руси, связывает в непрерывную нить древний и новый периоды в развитии русской храмовой пластики.

Наиболее мощное произведение, в котором древнерусские традиции оплодотворяются духом европейской скульптуры,—Распятие из города Усолье (кат. 8) начала XVIII века, поражающее масштабностью образа и профессионализмом резьбы. Мощная фигура свободно развернута на широком, крепко сбитом кресте. Немного увеличены размеры головы и конечностей. Гладкие волосы подчеркивают объемную моделировку лица, «восточную» характерность черт—не случайно Н.Н. Серебренников называл его «монголоидным».

Однако считать памятник местным достаточно сложно, так как известен целый ряд аналогий, в первую очередь, такое же

большое Распятие из московского Донского монастыря. Усольское Распятие, предположительно, также происходит из монастыря в селе Пыскор, который считается одним из самых древних и крупных монастырей пермского Прикамья. Этот монастырь привлекал для художественных работ большие творческие силы из разных художественных центров. Таким образом, происхождение «монголоидного» типа Христа не следует считать именно пермским. Он возникает в контексте общих иллюзионистических тенденций в русской храмовой пластике, усилившихся во второй половине XVIII—начале XIX века.

Немалую роль в данном процессе сыграло, по всей вероятности, воздействие каменной скульптуры академических мастеров. Так, Распятие из села Сириновское (кат. 47), выполненное, очевидно в конце XVIII века,— пример явной контаминации барокко и классицизма. Вырезанное с профессиональным блеском и мастерством, сириновское Распятие обладает масштабностью и телесностью форм. Образ преисполнен страдальческой скорби, но лишен той характерности, какой обладает, например, великолепное Распятие из деревни Порошево (кат. 64), вырезанное удивительно талантливым мастером-виртуозом. В Распятии из Сириновского ощущим некий оттенок холодности академизма, который снижает выразительность образа. И не только в сириновском Распятии, но и во многих его репликах, возникших в разных городах и селах северного Прикамья.

К другой, «примитивистской», линии деревянной скульптуры принадлежит Поклонный крест из села Вильгорт (кат. 15)— уникальное произведение, которое напоминает старообрядческие меднолитые кресты⁴², происходящие с русского Севера. Рельеф из Вильгорта по размерам и характеру форм напоминает Собор архангелов, но отличается большей мягкостью и наивностью образа. Резчик представляет Христа маленьким и бесплотным, с огромной «неправильной» головой. Вокруг «собрана» затейливая резьба облаков, фигуры плачущих ангелов, круглый медальон с изображением Святого Духа в виде белого голубя. Это своего рода «промежуточное звено» между большой и малой

пластической формой. Видимо, в основе изображения—какое-то меднолитое Распятие из старообрядческих центров. Большие размеры позволили передать все иконографические и даже пластические особенности, присущие изделиям из металла, и вложить в резное произведение тот бесхитрый дух подлинной старины, который никогда не угасал в русской «глубинке».

Известная огрубленность форм ощутима и в больших двух- и трехметровых Распятиях с орнаментальным обрамлением из сел Слудка Ильинского района (кат. 223) и Торговище Суксунского района (кат. 126). При многих искажениях и наивностях форм в каждом произведении выражена огромная сила и напряженность в переживании жертвенной смерти Христа.

Многообразны художественные решения напрестольных Распятий в орнаментальном обрамлении, известных в «поствизантийском» искусстве. В них резчики как можно убедительнее создают образ цветущего рая. Необыкновенно нарядна, например, композиция Распятие с предстоящими в орнаментальном обрамлении (кат. 84) из Верхнечусовских городков. Лики предстоящих освещены блаженной улыбкой. Мягкость, сочность, необыкновенная пластичность резьбы вместе с «радостными» оттенками цвета производят впечатление праздника. Великолепная, красиво и мощно изогнутая рама объединяет и хрупкое Распятие, и небольшие фигурки предстоящих на асимметричных волютообразных подножиях. Изгибы силуэтов и складок одежд, ритмика жестов и поз подчиняются массивной орнаментации обрамления, замкнутого наверху великолепной короной, которая возложена на облако, «цветущее» в виде розана; по форме корона почти повторяет Голгофу.

Многие напрестольные Распятия поражают местным своеобразием решений. Такова композиция Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом в орнаментальном обрамлении из села Верхние Муллы (кат. 117), где применена необыкновенно сложная и пышная орнаментика, выполненная резьбой «на проем». Цветочные розетки и листья аканта сделаны почти в полный объем. Объемную корону возносят ангелы с «пухлыми» ликами

⁴⁰ См.: Власова О.М. Встреча двух культур // Поляки Прикамья / Сост. В.Ф. Гладышев. Пермь, 2004. С. 158.

⁴¹ Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси // Триста веков искусства. М., 1976. С. 248.

⁴² См., например, меднолитые Распятия из коллекции ПГХГ (инв. № П-557, П-558, П-2073 и другие).

и весьма условно трактованными веерообразными крыльями. Фигуры выглядят намного проще, чем элементы орнамента. Этот процесс огрубления оригинала явно звучит в подобных композициях из сел Карагай (кат. 231) и Чигироб, где перед Голгофой помещено изображение Гроба Господня и орудий Страстей (кат. 191). Орнаментальное обрамление выглядит здесь как два толстых «зеркально» изогнутых ствола с редкими крупными листьями.

Статуарная пластика стиля барокко, как правило, была сопряжена с ансамблем иконостаса, играя в нем сразу несколько ролей—традиционно семантическую, явно декоративную и пластически самостоятельную. Причем памятники статуарной резьбы более четко, чем орнаментика, выражают степень удаленности не только от европейских, но и от столичных образцов так называемого большого стиля.

Дыхание «большого» барокко ощутимо лишь в единичных произведениях пермской коллекции. В числе первых следует назвать фигуры Апостольского чина из пермского кафедрального собора (кат. 107). Они выполнены разными резчиками, но в одинаково сочной «полновесной» манере. Небольшая высота рельефов не мешает ощущению мощного движения и объема. Позы и наклоны голов, сложная, прихотливая игра драпировок—все говорит о живом переживании этого стиля, хотя его претворение проходит все же на разных уровнях: фигуры Петра и Павла, как отметил еще Н.Н. Серебренников, вырезаны искуснее, чем другие⁴³.

Из масштабных круглых скульптур особой верностью стилю выделяются Распятия с предстоящими из сел Усть-Боровая и Нижнечусовские городки (кат. 50, 92). Эти композиции созданы с глубоким пониманием самой сути барокко: его пластической мощи, бурной динамики, повышенной экспрессии выражений. Между фигурами предстоящих, достаточно самостоятельными в пространстве, возникает пластическая, динамическая, эмоциональная связь. Крупные размеры, подвижные позы и развитые объемы фигур значительно усиливают эффект театрализации—предстояние превращается в представление⁴⁴. Подчеркнем, что в пермской коллекции таких «чистых» про-

явлений барокко немного. Как правило, западноевропейские принципы стиля здесь существенно перерабатываются в духе древнерусских традиций. Наиболее высоким произведением в этом ряду является композиция Распятие с предстоящими (сохранились четыре фигуры предстоящих) из Соликамска, поражающая одухотворенностью образов (кат. 38). Просветленно печальны лики Иоанна Богослова и Марии Магдалины, участлив взор сотника Лонгина, суров и прекрасен лик Богоматери, преисполненный классического совершенства. Гармонией пронизаны цвета и объемы, целостен контур, мягок рельеф. С уплощением форм не исчезает «полнокровность» резьбы, особенно ощутимая в фигуре Марии. Крупные гибкие складки одежд уподобляют скульптуру колонне, соответствуя «идеальности» образа.

В Распятии с предстоящими из села Усть-Качка (кат. 250) переработка барокко дает неожиданный «готический» вариант. Удлиненность фигур, ровные параллельные складки, регулярный, «метрический» ритм определяют здесь специфику форм. Сочные массы барокко словно утончаются, застывают, теряют подвижность и силу, но обретают особую одухотворенную красоту.

Наряду с высокопрофессиональными образцами барокко в пермской коллекции хранится большое количество скульптур, возникших в русле явно локальной интерпретации стиля. В них воплощены наиболее заметные, лежащие «на поверхности» черты барочной стилистики: подвижность форм, текучесть силуэтов, изощренная декоративность фактуры. Однако в них нет ни логики построения, ни четкой дифференциации элементов, ни «классического» понимания драпировок, которые здесь существуют без всякой связи с фигурой. Подражание барокко дает подчас гротескные плоды. Таковы фигуры Трубящих ангелов из села Карагай, изображенные в зеркальной симметрии (кат. 230). Явная диспропорциональность большеголовых и плечистых фигур, асимметрия черт и алогизм драпировок делают эти изображения предельно наивными.

Во многих барочных по генезису композициях Распятий с предстоящими конца XVIII—начала XIX века сильна «реалистическая

струя». Только восприятием крестной жертвы как «события» можно объяснить появление образов Распятия с предстоящими из села Нижняя Язьва (кат. 178), индивидуальных, окрашенных теплой лирической интонацией. Столь же реалистичны образы Распятия с предстоящими из села Верхнечусовские городки (кат. 83), развернутые в ином, «героическом» плане. Несмотря на небольшие размеры, фигуры предстоящих, их статуарные позы и твердые суровые лики производят мощное впечатление— не случайно И.В. Поздеева в качестве аналогий местной народной миниатюре приводит именно эту скульптурную группу⁴⁵.

Какой бы проблематичной ни была широкая ассоциативная цепь в толковании образа скорбящего Христа, сколь бы ни различались между собой трактовки сюжета и образа, все исследователи сходятся в том, что это самый высокий образец высокой духовности и художественности в русской деревянной скульптуре. Скорбящий Спаситель— олицетворение глубокой человечности христианства: «Жестокие раны переносу я для тебя, Человек. Своими ранами я исцеляю твои раны»... Образ страдающего в темнице Христа всколыхнул в сострадательной душе русского человека глубокие чувства, а резчики разных земель вложили в этот образ свои, местные, интонации. В пермских скульптурах изображается Христос не только страдающий, но и сопротивляющийся своим мучителям. Наиболее сильно это сопротивление выражено в статуе Христа в темнице из села Усть-Косьвенское (кат. 74).

Почти все русские скульптуры Христа в темнице датируются концом XVIII—началом XIX века и представляют собой вершину в «натуралистическом» развитии русской церковной пластики, которое часто обозначается термином «стихийный реализм» (у А.В. Рындиной— «библейский реализм»⁴⁶). Большинство скульптур Христа в темнице выполнено в полный рост и в полном объеме. Это истинно круглая пластика с «круговым обходом» и «полнокровными» формами. Особенно тщательно и детально моделируется лик и руки Христа. Сам типаж берется подчас из реального окружения. Лики Христа имеют этнические признаки

населяющих Прикамье народов: коми-пермяка, русского или вогула— мир зрителя смыкается с миром произведения.

Действительно, все эти круглые «ростовые» статуи исполнены с высочайшей степенью убедительности как в воссоздании внешнего облика Христа, так и в передаче его эмоционального состояния. Смысл создания образа— показать человеческие, телесные муки явившегося на землю богочеловека Иисуса Христа. Эта семантика требовала максимально достоверных, иллюзионистических средств воплощения. В европейской пластике натуралистические формы традиционны. Русский резчик создает такие формы, «пробиваясь» сквозь толщу условностей, но не освобождаясь от них целиком. Скульптуры Христа в темнице, наделенные «избыточной информацией»⁴⁷, почти натуралистичные по своему облику, но всегда вписанные в жесткий блок композиции, наиболее полно выражают в своей структуре и стремление к разрыву с древнерусской пластической системой, и невозможность окончательного отделения от нее.

Самый проникновенный образ страдающего Христа воплощен мастером, работавшим над созданием скульптурного убранства Троицкого храма в поселке Пашия Горнозаводского района. Из этого комплекса до нас дошло несколько первоклассных скульптур стиля барокко, несущих на себе печать блестящего мастерства и высокого вдохновения. Это фигура Господа Саваофа, Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом, выносной крест с рельефными полуфигурами предстоящих и сложной орнаментальной резьбой, другие интересные композиции (кат. 75–82).

О пашийском комплексе автору каталога удалось найти в архиве РГАДА описание церковного имущества, сделанное в январе 1800 года: «Описание, учиненное 1800-го года в генваре месяце, церкви божией каменной, состоящей при заводе архангелопашийском, застроенной в июле месяце 1790-го года с наименованием в данной 1789-го года февраля месяца в 3 день от вятскаго преосвященнаго Лаврентия епископа грамоте, что быть настоящей церкви во имя живоначальных Троице, з двумя приделами, ис которых посвящены первой что в теплым предместии

43 Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура: Материалы предварительного изучения и опись. Пермь, 1928. С. 85.

44 Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Труды по знаковым системам. Вып. VIII. Тарту, 1977. С. 67–68.

45 Поздеева И.В. Миниатюры лицевого сборника из собрания МГУ и скульптура Пермской земли // Искусство. 1979, № 3. С. 59. В частности, автор пишет: «Стилистика миниатюр пермской рукописи во многих чертах оказывается созвучной языку деревянной пластики, ее монументальной тяжеловесности, нерасчле-

ненность формы, фронтальности фигур, отсутствию сложного движения. Аналогично многофигурным скульптурным композициям каждая фигура миниатюр обладает своего рода герметичностью, внутренней замкнутостью».

46 Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX вв. Старое и новое // Искусствознание. 1/2003. М., 2003. С. 234.

47 Переверзев Л.Б. Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи // Труды по знаковым системам. Вып. II. Тарту, 1965. С. 217–220.



Христос в темнице и страстной
ангельский чин, восемь фигур
из поселка Пашия (кат. 78)

с наименованием вознесению господню, 1791-го года, декабря 20 дня, второй холодной занимающей иконоставом всю церковь, то есть поперечь отодной стены до другой во имя архистратига Михаила 1794 году февраля 6 дня, а третьему как выше значит троическому и изниженнаписанных двух первому престолу, быть назначено. В верхнем этаже, которой однакож занеокончанием кладкое церкви остается еще несовершенным»⁴⁸.

Далее идет перечисление «внутри оной святых образов и протчаго благолепия». В Вознесенском приделе: «Иконостас столярной работы покрытой голубоватого цвету краской с наложенными в приличных местах резными позолоченными штучками. В нем царские врата с накладною резьбою позолоченою и образами благовещенія пресвятыя богородицы и четырех евангелистов... Над царскими вратами моление Христа Спасителя...». То есть над царскими вратами конторщик указывает наличие сцены Моление о чаше.

В интерьере отмечена скульптура Христос в темнице, которая находится сейчас в постоянной экспозиции галереи (кат. 78): «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 штучками и позолоченными с стоящими на оном херувимами и ангелами со страстями...». То есть дано описание самой скульптуры и темницы, в которой она помещалась. «Во втором храме архистратига божия Михаила» отмечен «иконостас столярной работы покрытый зеленого цвету краскою с накладной в приличных местах резьбою позолоченою. В нем царские врата резные позолоченные с наложенными на оный образами благовещенія пресвятыя богородицы с архангелом гавриилом и четырех евангелистов над оными вратами агнец в сосуде и по обе стороне по одному ангелу держащие трипиды...». Здесь над царскими вратами помещалась композиция Поклонение жертве («Се агнец»).

В алтаре—«сень над престолом резная на четырех столбцах резных же позолоченных... она покрыта облаками на них сидя-

щей образ господя саваофа держащей в правой руке скипетр а левой благословляет по углам стоящими четыре евангелиста имеющи в руках евангелие внутри сени образ ... господя саваофа...». Очевидно, имеется в виду скульптура Господь Саваоф, сидящий на престоле (кат. 75).

«При входе в сей храм на правой руке Гроб господен деревянной с резьбою позолоченою под покровом гранитуру сизаго стоящей на красном сукне в нем полагается плащаница виду возрастнаго господя нашего Иисуса Христа, написанная на полотне по углам с херувимами а по краям золотыми литерами тропарь благообразный иосиф под балдахином на четырех столбцах резных позолоченных с вырезанными снизу решетками а сверху шпренделя позолоченными по углам четыре стоящие серафима держащие свитки изображающие святый боже и по шпренделям херувимы завесы по четыре угла тафты кофейной». Слева от входа (на левой руке)—«Распятие резное Иисуса Христа на кресте пригвожденное под таковым балдахином как и при Гробе с такою только отменю что по углам и по шпренделям стоят восемь ангелов со страстями. Крест утвержен в нарочито зделанное предместие складен[о] мраморным камнем наподобие горы завесы по углам тафты кофейной». Это, безусловно, описание Распятия с предстоящими из собрания Пермской галереи (кат. 80).

Самая необычная композиция комплекса—это, конечно, Христос в темнице, или Христос в узах (кат. 78), где создан один из самых высоких и трагических образов пермской храмовой пластики. В нем преобладает истинно русская смиренность и отрешенность. Христос изображен склонившимся и понурым, со склоненной головой и скрещенными руками. Скульптурные объемы целостны и обобщены, отчего в образе Христа совершенно нет натуралистической экзальтации, характерной для западноевропейских скульптур. В русском понимании образы скорбящего Спасителя—олицетворение глубокой человечности христианства.

Памятник из Пашии—быть может, самое потрясающее среди всех произведение не только благодаря своим высоким художественным достоинствам, но и потому, что здесь сохранилась

48 РГАДА. Фонд Голицыных. Д. № 1263. Оп. 10. Ч. II. Ед. хр. 1637.

«темница», в которой и находилась фигура Христа. Это весьма редкий случай, но еще удивительнее, что «темница» дошла до нас в целостном виде и хорошей сохранности, что позволило реставраторам из ВХНРЦ добиться максимального эффекта в воссоздании первоначального вида памятника⁴⁹.

Популярность темы «темниц» была ни с чем не сравнимой и в русском, и в европейском искусстве XVIII века. Образ темницы ассоциировался с самыми мрачными силами мира, с переживанием рождения и смерти, со страхом и безумием. В изображениях «темниц» можно найти орудия пыток, решетки и даже пыточные столбы... Католическая скульптура изображает все подробности земных мучений Христа⁵⁰. Православное толкование «темницы» имеет более символические акценты. Поэтому «темница» из Пашии — светлая, нарядная, «украшено украшенная» постройка, символизирующая не крестные муки Христа, а праздник его чудесного Воскресения.

Высокая прямоугольная «темница» с навершием украшена сквозной орнаментальной резьбой, фигурами ангелов с орудиями Страстей и венцами херувимов на треугольных фронтонах. В орнаментах преобладают мотивы виноградной лозы, цветочной розетки, акантовых листьев. Холщовое покрытие темницы имеет форму шатра с мягкими криволинейными очертаниями. Четыре «границы» шатра тонированы темперой светло-зеленого цвета, как и фоновые поверхности орнаментальной резьбы, створы темницы и переплеты рам для стекла. В целом пашийская «темница» производит впечатление «райской» красоты и дивного совершенства.

По мнению исследователей, русская провинция дала наиболее сильные и впечатляющие образы скорбящего и страдающего Христа, Христа, показанного во время своих земных мучений, Христа, совершающего свой крестный путь на Голгофу. Как пишет А.В. Рындина, «изначальные смысловые и художественные импульсы, окрашенные яркими этнокультурными особенностями, тщательно сохраняются на Русском Севере, а в прикамских землях рождают уникальные художественные и типологические варианты... они заслуживают специального разговора, причем

не в плане жизнестойкости местных, языческих традиций (о чем было уже много и даже избыточно написано), а в аспекте сознательного формирования новых программ, направленных на решение уже в полной мере миссионерских задач»⁵¹.

Таким образом, русские — и пермские — скульптуры страдающего Христа наиболее ясно показывают, что европейский антропоцентризм и иллюзионизм не получил на русской почве большого развития. «Русская пластика, напитанная изначально «литургическим смыслом», ... дистанцировалась как от ренессансной имитации, так и от позднеготического и маньеристского мистицизма, но при этом не стала простым ответвлением фольклора («русской народной деревянной скульптуры»), а вошла в регистр церковного творчества Нового времени как икона Страстей Христовых. В этом — причина глубокого вхождения образа Скорбящего Спасителя в русскую религиозность, народную поэзию и храмовое убранство XVIII–XIX века, вплоть до эпохи модерна»⁵².

XIX век считается самой сложной порой для развития русской деревянной скульптуры. Но при всей своей сложности эта эпоха совершенно поразительна по разнообразию и новизне художественных решений.

Начавшееся в предыдущем столетии расслоение стилей, уровней, форм стремительно продолжается; размежевание стилей углубляется. Барокко не исчезает, обретая все новые варианты. Расцветает классицизм, который сменяется академизмом. После произошедшей недавно переоценки позднего храмового искусства нельзя не признать, что в «академическом» направлении возникают свои достижения и шедевры.

Распространение академических форм начинается в деревянной скульптуре достаточно поздно, в конце XVIII века, параллельно с расцветом архитектуры раннего классицизма. В пермской коллекции его представляет огромное Распятие из села Сириновское (кат. 47). Очевидно, что в этом произведении с особенной силой и ясностью развернута некая академическая «программа», реализованная во множестве аналогичных по типу Распятых из коллекций пермской галереи, чердынского и соликамского музеев.

Одно из ярчайших проявлений классицизма в Прикамье — творчество скульптора Дмитрия Титовича Домнина⁵³. Несравненно самобытны и величавы его главные произведения — скульптура Господа Саваофа, фигуры коленопреклоненных ангелов, голова херувима. Господь Саваоф из города Лысьвы (кат. 233) — выдающийся памятник пермской иконостасной скульптуры. Бог-Отец изображен в облаках в сиянии «славы», с державными атрибутами в прекрасных руках. Лик дышит покоем и силой, поражая классичностью черт, гармонией форм, эмоциональностью выражения.

Господь Саваоф Домнина совершенно необычен по иконографической схеме⁵⁴. Обычно представляемый в облике седобородого старца, здесь он изображен как прекрасный молодой человек с обаятельной, даже чувственной внешностью. Лишь треугольная композиция, повторенная в треугольнике нимба, который символизирует Троицу, переводит изображение в сферу надмирного бытия, словно подтверждая непрерывность древнерусской традиции.

В том же ключе выполнены Домниным две фигуры коленопреклоненных ангелов из Нижнечусовских городков (кат. 235), где жесткая симметрия зеркального построения спорит с «классической» моделировкой голов. Наиболее «барочным» из всех произведений Домнина выглядит Херувим из Нижнечусовских городков (кат. 234). Отличаясь той же красотой исполнения, Херувим лишен величавой вдохновенности Саваофа. Камерный масштаб скульптуры подчеркивает свойственную барокко экспрессию.

Произведения из поселка Ильинский прежде всего привлекают необычной динамикой композиций⁵⁵. Господь Саваоф (кат. 218) представлен здесь в рост, возлежащим на облаках в свободной асимметрической позе. Величаво благословляющая рука образует главную композиционную доминанту. Частые складки хитона плавно закругляются на груди. Все как будто взято от академических образцов, но передано с теми неточностями, которые придают наивному искусству особую характерность. Так же динамичны и обаятельны две фигуры ангелов с орудиями Страстей (кат. 220).

Скульптурный комплекс из Ильинского представляет собой самобытный и качественный вариант провинциального классицизма, еще не утратившего своей крепкой, «почвенной» связи с барокко. К этим памятникам, как ни к каким другим, более всего подходит понятие «барочного классицизма». Однако в классицизме, как и в барокко, имеются изображения, максимально близкие «чистому» стилю, и скульптуры, значительно удаленные от него.

Наибольшей близостью «академическим» образцам отличаются позолоченные фигурки ангелов из Перми совершенно профессионального исполнения. Эти фигуры вызывают ассоциации с самыми блестящими произведениями русского классицизма благодаря точности пропорций, чувственной полноте объемов, грациозности движений и поз.

Усекновенная глава Святого Иоанна Предтечи из деревни Копылово (кат. 261) принадлежит к произведениям такого же рода. Академический натурализм предельно усиливает психологическую экзальтацию образа, столь популярного в деревянной скульптуре XVIII–XIX века. «Чеканные» формы, тонко проработанные детали, сложная хорошо продуманная композиция отличают руку профессионального мастера. Интересно, что здесь тоже использована позолота «на полимент», превращающая композицию в подобие металлического рельефа. Подобное решение мы видим в композиции Христос во Гробе из села Нижние Муллы (кат. 249). Полуфигура Христа с совершенной натуралистичностью форм помещена в неглубокий киот и окружена многочисленными атрибутами Страстей, проработанных до мельчайших подробностей. Тщательность исполнения и сплошное покрытие позолотой словно замораживают скульптуру и, во многом снижая драматичность сюжета, театрализируют его.

Другой стилистикой отличается резное изображение Христа в терновом венце (кат. 324)⁵⁶, напоминающее композицию Усекновенная глава Святого Иоанна Предтечи (кат. 261), но вместо золотого блюда здесь изображена глубокая раковина с волнообразными завитками и лучистым «сиянием». Небольшой горельеф выполнен в традициях академической резьбы XIX века.

49 Над возрождением памятника работали опытные мастера московского Всероссийского художественно-научно-реставрационного центра им. академика И.Э. Грабаря (директор А.П. Владимиров): И.Д. Барабанов, В.Ю. Бараненков, А.Б. Бохов, М.Ю. Гусев, Е.Е. Колоколова, С.В. Лапшин, И.А. Федорова, Ф.Д. Царегородцев, О.Ш. Шарипова, а также реставраторы пермской галереи Г.П. Хоменко и В.А. Деменева.

50 Рындина А.В. Тема Страстей Господних... С. 232 и след.

51 Там же. С. 244.

52 Там же. С. 247.

53 О Д.Т. Домнине см.: *Серебрянников*, 1967. С. 33. О существовании в середине XVII века «починка Домнин» в Кунгурском уезде, где, возможно, находятся истоки этого рода см.: *Пономарев П.П.* Указ. соч. С. 241.

54 *Сакович А.Г.* Библия Василия Кореня (1569) и русская иконографическая традиция XVI–XIX века // *Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв.* М., 1976. С. 97.

55 *Власова О.М.* Пермская деревянная скульптура // *Ильинский. Страницы истории. К 425-летию поселка* // Сост. О.Л. Кутьев. Пермь. С. 161–168.

56 М.М. Красилин пишет о широкой распространенности этой иконографии в иконах первой половины — середины XIX века, приводя ряд примеров в своем каталоге. См.: *Красилин М.М.* Памятники искусства XVI — начала XX в. в немусейных собраниях Москвы. Каталог // *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Сборник трудов ВНИИР, № 12.* М., 1989. С. 79.



Голова Христа, склоненная вправо, имеет мягкие плавные очертания и достаточно детальную проработку объемов. Лик отмечен скорбным, но спокойным и смиренным выражением. Особое обаяние рельефу придает серебристая текстура ничем не покрытого дерева. В следовании академическому канону чувствуется индивидуальность, выраженная и в манере резьбы, и в глубоком личном отношении к образу страдающего Христа. Все это ставит произведение в ряд нетрадиционных авторских работ, появляющихся в границах того или иного стиля.

Более поздняя рельефная икона Святой Александр Невский (кат. 273) представляет собой сложный сплав древнерусских, барочных, классицистических черт. По пластике это многослойный рельеф с объемно вырезанной фигурой (голова почти круглая) и барельефными атрибутами. Вместо росписи использованы позолота и серебрение—отсюда мощные светотеневые эффекты, присущие обычно литому металлическому рельефу. В целом же фигура святого в рост изображена строго фронтально и симметрично, отчего возникает ассоциация с древнерусскими рельефами на крышках раков и ковчегамощевиков⁵⁷. Детально проработан лик, несколько широкий, скуластый, с прямым и коротким носом и небольшими глазами. Над головой святого— крупный рельефный нимб с геометрическим орнаментом. Александр Невский облачен в воинские доспехи, на плечах— длинная горностаевая мантия. Все элементы изображения выполнены с большим мастерством, произведение в целом отличается пышностью и великолепием. На нижнем поле имеется надпись: «В память 19-го февраля 1861 года». Святой Александр Невский фигурирует здесь как патрональный святой «царя-освободителя» Александра II, главнейшим деянием которого было освобождение крестьян от крепостной зависимости манифестом 19 февраля 1861 года⁵⁸.

Анализ материала показывает, что в русле классицистических традиций возникло немало новых форм, но, что еще важнее, произошло возвращение к старинным иконографическим изводам, получившим новое осмысление и новое претворение. Это касается многих традиционных иконографических схем, на-

чиная с Распятия и заканчивая такими древними в своей основе изводами, как Даяние закона (кат. 181).

С XVIII века началось насыщение русской культуры «государственными» идеями и духом нарождавшегося абсолютизма. В следующем веке эти идеи были унаследованы низовым ремесленным творчеством. Пермские классицистические скульптуры из дерева, к какому бы уровню они ни относились, также выражают «государственную» упорядоченность, академическую нормативность, жесткую регламентированность этого имперского стиля. Эмблематизм мышления, дидактичность сюжетов и рациональность художественных решений, свойственных классицизму, проявились во многих памятниках пермской деревянной скульптуры, которым, подчас сложно дать точную стилистическую характеристику.

Такова, например, статуя Николы Можайского из деревни Зеленьяты (кат. 259), которую можно предположительно датировать началом XIX века. При сохранении древнерусской иконографической схемы пермский памятник обретает совершенно новое пластическое решение. Фигура святого наделяется конкретным, почти натуралистическим обликом. Объемная, широкоплечая, она свободно «выходит» в пространство. Руки с мечом и «градом» подняты вверх, будто святой встал навстречу врагу. Лик его с обостренными чертами и резко обозначенными морщинами наделен выражением гневной решимости. С этой статуей связана одна из любопытных легенд, согласно которой «Никола» еженощно бродил по окрестностям, снашивая обувь, приносящую верующим. Провиденциализм «народного» христианства здесь очевиден. Однако образные и технологические свойства скульптуры говорят о высокой профессиональности исполнения. Этот памятник как никакой другой связывает древнерусскую скульптуру с академической скульптурой XIX века.

Параллельно с развитием академических форм идут постоянные трансформации барочной стилистики. «Удивительная пестрота, случайность, разнообразие вариантов..., хранящих в себе отблеск большого искусства, отличает и барочный

⁵⁷ Журавлева И.А. Ковчегамощевики конца XVI— первой трети XVII в. Из Благовещенского собора Московского Кремля // Древнерусская скульптура. Вып. 1. М., 1991. С. 111–112, 116–117.

⁵⁸ См. подробнее: Власова О.М. Резные иконы из Пермского региона в аспекте эволюции стилей // Древнерусская скульптура. Сб. научных трудов ВНИИ РАХ. Вып. третий / Ред.-сост. А.В. Рындина. М., 1996. С. 134, прим. 24.

примитив», продлившийся в скульптуру XIX века⁵⁹. Так, барокко активно перерабатывается скульпторами так называемой шакшерской школы, возникшей в Чердынском крае, очевидно, в конце XVIII—первой половине XIX века. Большинство произведений происходит из скульптурного ансамбля церкви Богоматери Знамение села Нижний Шакшер (1835). Но и другие скульптуры шакшерской школы легко узнаются по единой стилистике, масштабам и характерным приемам резьбы.

Повторяемость схем и приемов говорит о «новой волне» в изготовлении деревянной скульптуры именно в конце XVIII—первой половине XIX века, когда вновь учрежденная Пермская епархия развернула широчайшее строительство церквей и создание новых храмовых комплексов. Этот процесс, безусловно, связан и с развитием горной промышленности Прикамья. Шакшерская школа—самый яркий образец «массовой» пластики, отличающейся явной универсализацией изобразительных средств.

Произведениям шакшерской школы присущи небольшие размеры, сложные, пространственно развернутые композиции, плоские «аппликативные» формы с однородной, словно гофрированной фактурой. Обильные складки драпировок укладываются в ровные блоки. Стереотипными становятся лики: удлинённые, глазастые, с «пухлыми» чуть обвисающими щеками. Застывают и схематизируются когда-то бурные жесты. Кажется, что на барочные формы накладываются традиционные схемы жесткого «иконного» построения.

Наиболее характерными произведениями шакшерской школы можно считать две композиции Страстного цикла: Снятие со креста (кат. 160) и Положение во Гроб (кат. 161), происходящие из церкви села Нижний Шакшер и представляющие собой части крупного комплекса. Небольшие отдельно вырезанные фигуры расставлены на «поземе» в нескольких пространственных планах, создающих иллюзию неглубокой пространственной зоны. При всем явном стремлении к пространственному и «сценическому» развитию, обе композиции имеют иконную симметрию, ярусность и центричность. Иконоподобно строятся в шакшерской школе

многочисленные Распятия с предстоящими, например, из деревни Толстик (кат. 190), где фигуры святых, подчиненные законам иконного построения, подчеркнута плоскостны и графичны.

С иконной условностью построения в шакшерской школе сочетается и условность эмоционального выражения—шакшерским скульптурам присущ высокий эмоциональный заряд, «разрывающий» статую изнутри. Кажется, что схематичность резьбы, лишаящая скульптуру внешней подвижности, только увеличивает ее внутреннюю энергию. Глубокой скорби преисполнены образы святых из композиций Страстей, незабываемы огромные трагические глаза Христа из села Редикор (кат. 166), потрясает своим стремительным порывом Христос из сцены Моление о чаше (кат. 204)... Чувственная экспрессия барокко уступает место духовной экспрессии примитива⁶⁰.

Однако при всей иконоподобности построений шакшерская скульптура обнаружила явное стремление к новому решению композиций. Композиция Снятие со креста (кат. 160) превращается в подобие сценического действия в пространстве благодаря отсутствию фона—рельеф выполнен резьбой «на проем». Композиция Положение во Гроб (кат. 161) имеет, как уже отмечалось, несколько пространственных планов, определяемых постановкой Гроба, предстоящих жен и трех Голгофских крестов. Пределом пространственной развитости шакшерских скульптур может служить композиция Евхаристия (кат. 139), которая напоминает древнерусский сион, но с открытым «театрализованным» пространством внутри⁶¹.

Динамика форм и экспрессия образов наиболее органично сочетаются в четырех вариантах композиции Воскресения Христова, или Восстания из Гроба (кат. 162, 199, 200, 210), почти идентичных, но дошедших до нас в разной степени полноты. Энергию взлета излучает здесь и предельно динамическая поза Христа, и суховатость фигуры, словно очищенной воздухом. По наблюдениям В.М. Шахановой⁶², эта композиция с конца XVIII века размещалась в верхних ярусах резного иконостаса, усиливая его общую вертикальную устремленность. Семантическое выделение и возвышение композиции также вполне оправдано

в потоке нарастания гимнической патетики иконостасной скульптуры. Именно эта композиция с наибольшей наглядностью воплощает главное чудо земной жизни Христа—его Воскресение и Восстание из Гроба. Чудо переживается как величайший церковный праздник: «...веселия бо и радости, а не сетования есть праздник. Яко вси о Христе воскресшем в надежде воскресения и жизни вечныя умирающии, Христовым воскресением от печальных мира сего на веселая и радостная претавляются, воскресным пением над усопшим церковь возвещает!»⁶³.

С шакшерской школой связана целая группа своеобразных рельефных икон с «глухой» фоновой плоскостью. Это, в первую очередь, иконы с избранными святыми, где повторяются одинаковые приемы резьбы, характерные для позднейших произведений шакшерской школы. Имеются в виду три произведения: Святые преподобные Павел и Афанасия, Святые мученик Протасий и преподобная Ксения, Два неизвестных святых (кат. 182, 144, 222). К этой группе примыкают «генетически» связанные с ней и особенно сложные по иконографии и стилистике иконы Снятие со креста из деревни Амбор (кат. 141) и Богоматерь Почаевская из села Юксеево (кат. 217).

Снятие со креста из деревни Амбор (кат. 141) преисполнено патетики, редкостной даже для шакшерской школы. В этом произведении особенно ясно выражены барочные признаки: диагональное развитие композиции, мощные колебания масс. Многие фигуры изображены в сложных ракурсах и активных позах. В центре композиции—резко согнутая в поясе фигура Христа, подхваченная широкой складчатой пеленой. В сложных S-образных изгибах показаны фигуры Святых Никодима и Иосифа, спускающихся с лестницы. Группа Святых жен вынесена за нижнюю раму, что позволяет говорить о попытке многопланового пространственного решения, свойственного «живописному» рельефу в западноевропейской скульптуре.

Типология резьбы здесь вполне соответствует шакшерской школе: овальные лики с удлинёнными глазами, полные щеки, длинные гладкие волосы с прямыми параллельными складка-

ми, создающими эффект сложной ребристой фактуры. Правда, в отличие от других шакшерских скульптур, складки уложены криволинейно, отчего усиливается общее впечатление динамичности. Еще сложнее по композиции икона Богоматерь Почаевская (кат. 217). Достаточно редкий иконографический вариант разработан здесь в чисто католическом вкусе—как многочастная алтарная композиция, представляющая поклонение иконе Богоматери Почаевской, которая установлена в центре барочного алтаря с колоннами, раскрепованными антаблементами и растительными орнаментами. Над барельефной иконой в центральном прясле стены помещены изображения Спаса Великого архiereя, Святого Духа в виде голубя и Господа Саваофа на облаках. Между колоннами расставлены фигуры четырех евангелистов, а на поле иконы—симметричные изображения пророков Аарона и Моисея. Широкая рама иконы украшена рельефными растительными орнаментами и покрыта листовой позолотой. Обилие позолоты, пластическая насыщенность композиции производят мощный декоративный эффект, вполне отвечающий барочному принципу репрезентации⁶⁴. В то же время в построении иконы чувствуется влияние классицизма с его строгой упорядоченностью, симметрией и четкой раздельностью элементов.

В целом, «серьезный» шакшерский примитив можно считать самым ярким явлением из всех провинциальных переработок барокко, возникших на прикамской земле в конце XVIII—начале XIX века.

В каких-то вариантах барочный примитив смыкается с культурой лубка. В коллекции галереи к таким вариантам можно отнести круглые фигуры ангелов с рипидами из Перми (кат. 113) и ангелов с трубами из села Шерья (кат. 120), рельефные фигуры ангелов со свитками из села Бондюг (кат. 262). Разные по пластическим формам, по технологической сложности, по выразительным особенностям, эти скульптуры объединяются одинаково абстрагированным эмоциональным началом, кукольной неподвижностью и безмятежностью выражений. Здесь явно создан, по выражению В.Н. Прокофьева, «романтико-идиллический» вариант примитива⁶⁵.

59 Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 25.

60 Об основных свойствах и трансформациях народного примитива см.: Василенко В.М. О примитиве в крестьянском искусстве // Сообщения Государственного Русского музея. XI. М., 1976. С. 79–84.

61 Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство. 1987, № 2. С. 41–43.

62 Шаханова В.М. Иконографический репертуар церковной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX века. Опыт систематизации // Древнерусская скульптура. Вып. второй. Часть 2. М.: НИИ РАХ, 1993. С. 15.

63 Цит. по: Шаханова В.М. Иконографический репертуар церковной скульптуры. С. 79.

64 Лобанова М.Н. Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст-1988. М., 1989. С. 208.

65 Прокофьев В.Н. Указ. соч. С. 25–35.

Неповторимое обаяние примитива в полной мере присуще произведениям Никона Максимовича Кирьянова из Карагай (†1906). Известно, что Н.М. Кирьянов был хорошо знаком с резчиком Назаром Терентьевичем Филимоновым (1846–1886), который, очевидно, и научил Кирьянова основным приемам работы по дереву. В коллекции галереи сохранилась одна голова херувима, приписываемая Н.Т. Филимонову (кат. 265), которая вырезана, однако, грубее, чем многочисленные ангелы работы Кирьянова.

Для часовни деревни Габово Никон Кирьянов создал целый пластический ансамбль. Как рассказывала при встрече с автором правнучка Кирьянова А.М. Королева, деревня Габово Карагайского района, утратившая свое существование перед самой войной, состояла всего из восьми дворов. Жители ее ходили в церковь села Зюкай, за десять километров. Никон Максимович решил облегчить их жизнь и украсить ее. Собрав средства и силы, возвел две часовни, большую и маленькую. В большой часовне он поставил 500 деревянных скульптур, в маленькой— иконы. Часовни расположились в липовом саду, скульптуры тоже вырезались из липы. Вполне возможно, что мастер Кирьянов решил построить в своей деревне «кальварию»— земное воплощение Небесного Иерусалима, создать некое, по выражению Н.Н. Соболева, «пространство Спасения» для своих земляков, тем более, что к 1900 году весь православный народ ожидал Второго пришествия Христа, Страшного суда и конца света⁶⁶.

Описание ансамбля сохранилось в книге Н.Н. Серебренникова, изданной в 1928 году. Напротив входа в часовню помещался Страстной ангельский чин (кат. 271), за ним— «резной крест-Распятие, осыпанный маленькими летающими ангелочками» (кат. 272). В центре композиции Страстного ангельского чина помещалось единственное изображение сидящего ангела. Н.Н. Серебренников рассматривал его как своеобразную замену скульптуры Христа в темнице, официально запрещенной и все-таки глубоко почитаемой. Действительно, сидит и жестикулирует ангел, двуперстно благословляя мир и поднимая раскрытую Библию, как Спас на престоле, то есть как Христос на Страшном суде. Одна-

ко по известным изводам, Христос в образе ангела изображался только как Ангел Великого Совета, до своего земного пришествия.

Судя по сохранившимся элементам, Кирьянов создал убедительный образ Царства Небесного, опираясь на художественные традиции XVII века, «законсервированные» в народном искусстве. Эти однотипные ангелы с пухлыми щеками и длинными буклями словно сходят с лубков, в ином материале воссоздавая их игровой поэтический мир. Сохраняя особенности фольклора, они лишены индивидуализирующих черт, можно сказать, используя выражение И.Л. Бусевой-Давыдовой, что все они «на одно прекрасное лицо». К лубку восходит и роспись скульптур, решенная в сочетаниях светлых оттенков желтого, зеленого, розового и голубого. Эти холодноватые, предельно размытые краски, известные по искусству рокайля, в понимании народного мастера, очевидно, более всего соответствовали картине райского бытия.

«Сказание» о Царстве Небесном создается Кирьяновым с той щедростью и открытостью, какие были присущи наивной культуре. Фольклорные истоки кирьяновских образов вполне очевидны. Но и серьезность, медитативность, «сакральная плотность» искусства Н.М. Кирьянова также не подлежит никакому сомнению.

«Универсальные механизмы поэтики низового искусства» заключаются в снятии оппозиции сакрального и мирского, в создании иллюзии фольклорно-сказочного космоса, в эмоциональном настрое молитвенной сосредоточенности, во внутренней напряженности моленного образа, в тяге к имитации и орнаментике, характерной для «сниженного культурного фонда», в многоголосии, совмещении, цитировании разных культурных текстов⁶⁷. Все эти качества обнаруживают и произведения пермского, в основном, барочного примитива.

Однако при всей близости к фольклору и низовым искусствам пермская примитивизация барокко не снижает духовного и качественного уровня произведений. Перефразируя А.В. Рындину, следует подчеркнуть, что это равноправная часть русского церковного искусства, а не мир фольклора, питаемый пережитками двоеверия и привычками идолопоклонства.

Орнаментальная пластика высоких барочных иконостасов играет в скульптуре барокко особую роль и требует специального изучения. В собрании галереи это, прежде всего, иконостас середины XVIII века, происходящий из Пыскорского монастыря. В отличие от древнерусских иконостасов, он не разделен на ярусы и представляет собой огромную сплошную поверхность, расчлененную живописными вставками. Целостному восприятию иконостаса не мешает даже углубление центрального прясла. «Стена» иконостаса украшена двухслойной резьбой (один слой — в левкасе, другой — накладной) и листовой позолотой. Крупные травяные орнаменты связывают воедино все части иконостаса, включая резные фигуры евангелистов, херувимов, Распятия с предстоящими. Живописные вставки в квадрифолиях, судя по надписям, выполнены известным академиком В. Васильевским в начале 1760-х годов⁶⁸.

Эволюция резьбы Царских врат из коллекции галереи также весьма характерна. К наиболее ранним произведениям относятся, видимо, Царские врата из села Пыскор (кат. 325), скорее всего, первой половины XVII века. Врата сохранились довольно полно: обе створки, сень и столбцы. Трапезицеобразная сень завершена «коруной», опирающейся на круглые колонки, которые стоят на прямоугольных столбах. Все поверхности покрыты плотными и плоскими орнаментами, разделенными на отдельные «ячейки» толстыми валиками. В точках пересечений этих валиков помещены высокие сферические запоны. В целом такое обрамление явно имитирует скульптуру металлических кованых врат, известных с домонгольского времени. В ячейках створ помещены киоты в виде трехглавых церквей с иконописными изображениями евангелистов, выполненными в тонкой почти миниатюрной манере. Синие и красные фоны сохранили следы слюдяной подкладки. Резные орнаменты позолочены, что создает в целом яркое и нарядное зрелище.

К более поздней древнерусской традиции принадлежат Царские врата из села Обвинск (кат. 326) конца XVIII — начала XIX века. В декоре врат явно присутствуют связи с графической

культурой старопечатной книги. Створы разделены рамками на шесть частей, которые обозначены валикообразными линиями. На створах, в отдельных киотах-«церквях», помещены рельефные «церкви» с иконописными вставками с изображениями сцены Благовещения и четырех евангелистов. На фоне — графический «травной» орнамент по позолоте с тонировкой красного и зеленого цвета. В живописи применены цветные лаки.

Остальные произведения орнаментальной резьбы высоких иконостасов так или иначе связаны с искусством барокко. Композиция Царских врат из села Орел (кат. 328) типична для позднего барокко XVIII века. В узорочье створок вплетены медальоны с изображениями евангелистов, в центре помещена разъединенная створами сцена Благовещения. Среди растительных орнаментов — витые колонки, гранатовые яблоки, листья аканта. Большим мастерством отличается сквозная резьба Царских врат XVIII века из Перми (кат. 331). Рельефы варьируются по высоте, фигуры евангелистов поставлены в разных плоскостях, отчего создается сложная пространственная и светотеневая игра, подчеркнутая сплошной позолотой. Сочетание объемных и плоскостных элементов говорит о высоком профессиональном уровне резчика. Появляются классицистические элементы орнаментальной резьбы: пальметты, овы, лавровые листья.

Несколько проще по исполнению створа от Царских врат из деревни Половинка (кат. 334), выполненная резьбой «на проем», с изображением лилий и крупных листьев аканта. В трех круглых медальонах, расположенных по вертикальной оси, находятся живописные изображения Святого архангела Гавриила и двух евангелистов. Фоны проработаны мелким сетчатым и параллельно-линейным орнаментом. К этому произведению примыкает прямоугольная сень от Царских врат из села Губдор (кат. 330), также выполненная резьбой «на проем». Снизу она завершена тройной аркой. В центре в фигурном медальоне — изображение Святой Троицы Новозаветной. Среди элементов орнамента преобладают лилии, пальметты и крупные

66 О кальварии см.: *Лидов А.М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 16; *Беляев Л.А.* Христианские древности. Введение в сравнительное изучение. М., 1998. С. 39–40; *Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву. М., 2000. С. 387–396; *Зеленская Г.М.* Святыни Нового Иерусалима. М., 2002. С. 8 и след.; *Яворская С.Л.* Крест купца Шумаева. Замысел и заказчик // Мир музея. 2002, № 4. С. 40–44; *Власова О.М.* Кальвария Кирьянова // Художник. 2007, № 2. С. 52–55.

67 *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 357, 395, 402, 434.

68 Памятники истории и культуры Пермской области. Изд. 2-е, перераб. и доп. Пермь, 1976. С. 80–81; *Пестова А.И.* Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь как центр миссионерства и культуры Прикамья XVI–XVIII веков // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Пермского). Материалы Международной научно-практической конференции 1996 г. Пермь, 1997. С. 105–125. Иллюстративный материал см.: ГАПО. Ф. печ. изд., № 566 (план монастыря в г. Лысьве); ГАПО. Ф. Р-1739. Оп. 1. Д. 72 (вид монастыря в г. Перми в XIX веке).



Царские врата из поселка Орел
(кат. 328)

69 См.: Герчук Ю.Я. Структура и смысл орнамента // Декоративное искусство. 1979, № 1. С. 31.

70 О соотношении пермской деревянной скульптуры с деревянной скульптурой других регионов см.: Пуцко В.Г. Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте // Художественная культура Пермского края и ее связи. С. 98. В частности, автор пишет: «На первый взгляд может показаться, что перед нами изолированное провинциальное явление и к нему неприменимы критерии, приложимые к образцам европейского искусства. Но стоит внимательнее присмотреться к пермским памятникам, и становится очевидным, что это примеры яркого самобытного творчества. Причем в качественном от-

цветочные розетки. Поверхности цветов и листьев перемежаются вставками с трехгранно-выемчатым орнаментом. Резьба в целом несколько грубовата, но по-своему выразительна.

Орнаментальная резьба образует своего рода связующее звено между скульптурой XVIII и XIX века, словно обеспечивая непрерывность развития. Аналой из пермского кафедрального Спасо-Преображенского собора (кат. 104)—возможно, самый характерный памятник этого рода. Плоские изображения стоящих святых помещаются на опорном столбе, круглые фигурки евангелистов—на выступах ножек-волот. Но все же изобразительное начало всецело подчиняется декоративному. Даже фигурки евангелистов смотрятся как элементы архитектуры. В построении имеется определенная парадоксальность: с полностью декоративной резьбы исчезает выразительность материала. Скрытое под толстым левкасом и плотной позолотой «на поллимент» деревянное сооружение напоминает литые из бронзы, что, видимо, входило в художественный замысел автора. Эстетические акценты здесь явно смещаются—создается иллюзия использования более ценных и труднодоступных, нежели дерево, материалов.

Орнаментальная резьба активно использовалась и в барочных композициях Распятия с предстоящими, помещенных в пышные обрамления. Иконостасные, пристенные и напестольные Распятия в орнаментальном обрамлении разнообразны. Все вариации барочной орнаментации демонстрируют, как отдельные ее элементы высвобождаются из-под железной власти ритмической плоскостной структуры⁶⁹. Мотивы орнаментов, в целом повторяясь, никогда не создают одинаковых сочетаний. Раковины и розы, вьюнки и пальметты, листья аканта и виноградные гроздья являют тот набор элементов, который чаще всего использовался в убранстве храмовых интерьеров XVII–XVIII века, в том числе Царских врат и барочных иконостасов. Наверху орнаменты замыкает корона, обычно крупная и объемная, отчего композиция кажется многослойной. Подобный эффект возникает и в Распятиях на процветших крестах (преимуще-

ственно выносных), где в средокрестии чаще всего изображается мощное «сияние» из чередующихся прямых и волнообразных лучей. Смысловое и стилистическое единство напестольных и киотных Распятий с монументальными объектами резьбы здесь очевидно.

В заключение следует подчеркнуть, что пермская храмовая скульптура—часть общерусской. В ней отразились все сложные и противоречивые процессы, свойственные перестройке всей художественной системы. Во многом она развивалась аналогично скульптуре других регионов, но в чем-то была на редкость своеобразной. Главное ее своеобразие определяет масштабность форм, величие образов, высокий профессионализм исполнения. Большое количество памятников выдает прочные технологические и художественные традиции, отличающие пермскую скульптуру от скульптуры других региональных школ⁷⁰, произведения которых представлены в музеях Москвы и Санкт-Петербурга, Новгорода и Пскова, Архангельска и Вологды, Переславля-Залесского и Моршанска, Костромы и Саратова⁷¹.

Отмечая своеобразие пермской деревянной скульптуры, Г.К. Вагнер писал: «Среди произведений пермской скульптуры есть самые разнохарактерные образы—лирические, эпические, а подчас совершенно потрясающие по драматизму. По существу, они и представляют величественный эпилог древнерусской скульптуры, на протяжении семи-восьми веков хранившей секрет настоящего одухотворенного монументализма... Развиваясь на окраине Руси, уходя корнями в местную древность, она в XVII–XVIII веках даже в чисто религиозной сфере сумела удержать единство глубокого содержания и монументальной формы, хотя и ее тоже коснулось дыхание вездесущего барокко»⁷².

С другой стороны, «дыхание вездесущего барокко» дало новый стимул для блестящего расцвета пермской деревянной скульптуры в XVIII–XIX веках. Лучшие произведения этого времени представляют собой местную переработку стиля барокко, создают самые разнообразные вариации этого мощного и гибко-

ношении большинство их находится на более высоком уровне, чем современная им народная скульптура Германии, Польши и Литвы»; Римкус В.Я. К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике // Там же. С. 104; Власова О.М. Пермская деревянная скульптура в ее связях с северным краем // Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Материалы конференции 13–17 июня 1995 года. Архангельск, 1995. С. 87–99.

71 Многие памятники из этих коллекций опубликованы лишь в последнее время. См.: Васильева О.А. Деревянная скульптура из собрания Псковского музея // Памятники культуры. Новые открытия-1982. Л., 1984. С. 258; Велижанина Н.Г. Рельефные иконы

Западной Сибири // Древнерусская скульптура. Вып. 1. С. 183–184, 203–204; Она же. Об иконографии и культе Св. Симеона Верхотурского // Там же. С. 186–190; Гаврилова Н.В. Народная деревянная скульптура в музеях Саратовской области // Музей-2. Художественные собрания СССР. М., 1981. С. 52; Крючкова Т.А. Деревянная скульптура в Иркутском областном художественном музее // Музей-5. Художественные собрания СССР. М., 1989. С. 70; Мальцев Н.В. Искусство декоративной резьбы и деревянной скульптуры Русского Севера // Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Каталог выставки. Архангельск; Москва, 1995. С. 16; Плешанова И.И., Лихачева Л.Д. Прикладное искусство и деревянная скульптура Новгорода и Пскова XIII–XVII веков // Древнерусское декоративно-приклад-

ное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1985; Цодикович В.К. Народная деревянная скульптура Ульяновской области XVII–XIX вв. Каталог. Ульяновск, 1988; Исаева Н.И. Деревянная скульптура и резьба иконостасов Приенисейского края XVIII–XIX веков. Красноярск, 2000; Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков. М., 2003.

72 Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. С. 262.

го стиля, сумевшего привиться на почве многих национальных культур. В активности и самобытности трансформаций барокко заключается одно из отличий поздней пермской скульптуры от скульптуры других областей, более «растворенной» в универсальности стиля. Сила местных художественных традиций, уходящих своими корнями в языческую древность, сказалась и в том, что в конце XIX века в Перми появляются памятники нового звучания, новой формы, образуется оригинальное направление народного примитива, представленное работами Кирьянова, Филимонова, многих других замечательных мастеров. Таким образом, и в барокко пермская пластика сумела сохранить высокую монументальность и яркую образность, исконно присущие произведениям русской скульптуры.

О «многоуровневом» характере пермской скульптуры, которая «представляет и народное, и своего рода официальное направление», уже говорилось. Но сегодня проблему «народности», лежащую в основе дифференциации уровней, многие исследователи сакральной скульптуры рассматривают с большой осторожностью. В особенности это касается Пермского региона, находящегося на окраине европейского ареала и сохранявшего полиморфную этнокультурную среду вплоть до XX века. Особую роль сыграла и субкультура старообрядцев, весьма широко представленная в Прикамье. Поэтому, наверное, памятники любых стилистических направлений, выполненные на любом профессиональном уровне, отличаются более высокими качественными показателями, чем современная им «народная» скульптура католических стран.

На фоне русской художественной культуры пермская деревянная скульптура находится среди наиболее ярких явлений искусства, к которым лишь условно применим термин «народное», что особенно очевидно в сравнении с истинно народной (наивной) скульптурой. Корень различий находится не в разности духовных традиций (основа у них одна — христианство), а в разнице мировосприятия народного мастера-«наива» и высоко профессионального, как правило, хорошо образованного резчика церковной скульптуры.

Исследователи русской храмовой пластики единодушно говорят о высоком статусе мастеров деревянной резьбы. При всем многообразии проявления художественной одаренности, профессионального мастерства и специфических знаний главным местом приложения и наиболее полного раскрытия их творческих сил стали резные иконостасы.

Высокий многоярусный иконостас со всем его наполнением — грандиозное архитектурное сооружение, занимающее центральное место в интерьерах русских церквей. Конечно, такие сооружения создавали мастера, в совершенстве владевшие приемами объемной резьбы по дереву. К работе по завершению и возведению многоярусного иконостаса, как правило, привлекались местные плотники, токари, столяры, резчики орнаментального декора и мастера статуарной резьбы. Руководил всеми работами «большой мастер» — «рез первой руки»⁷³.

В истории русской деревянной скульптуры и сейчас известно не очень много имен, но каждое из них требует максимального внимания и адекватной оценки. Творческие облики пермских художников — Д.Т. Домнина, Н.Т. Филимонова, Н.М. Кирьянова — обрисованы на сегодня сравнительно ясно.

О мастерах, мастерских и системе художественного образования в Прикамье писали в свое время многие исследователи местной культуры. Интересно, что в конце XVIII — первой половине XIX века в Прикамье существовала целая сеть мастерских и художественно-образовательных центров: в поселке Ильинском, селах Новое Усолье и Полазна, городе Чермозе. По архивным данным известно несколько десятков резчиков и позолотчиков, работавших в Прикамье в конце XVIII — первой половине XIX века⁷⁴. Некоторых известных мастеров, очевидно, можно идентифицировать с конкретными произведениями пермской деревянной скульптуры. Это — резчик Водолеев из Кудымкара, Николай Гайнцов из Чермозского завода, Константин Девятков из Ильинского, Михаил Кремлев из Соликамска, Емельян Ламанов из Чердыни. С течением времени список потенциальных авторов должен расширяться. Но проблема идентификации



Крест поклонный
из села Миндули (кат. 94)



Христос в темнице
из села Лимеж (кат. 148)

выявленных имен с конкретными произведениями пермской деревянной скульптуры из музейных хранилищ и действующих церквей Прикамья встанет перед исследователями следующих поколений еще более остро.

Анализ эволюции пермской деревянной скульптуры приводит к выводу, что в главный период своего развития— на переходе от Средневековья к Новому и Новейшему времени— пермская скульптура эволюционирует синхронно всей русской храмовой пластике. Картина, которую выстраивает наш материал, показывает смену всей художественной системы древнерусского пластического ансамбля, перемещающегося на алтарную стену, вследствие чего наряду с «моленной» храмовая пластика начинает выполнять и декоративную функцию. В результате, на протяжении XVIII–XIX веков жанровая структура деревянной храмовой пластики существенно изменяется. Сосуществуют, переплетаясь или расходясь по параллельным путям, две линии жанрообразования. С одной стороны, сохраняется структура средневековой системы храмового комплекса, где статуя представляет собой уникальный моленный образ, с другой, появляется новая структура барочного иконостаса, где антропоморфные изображения являются частью огромной алтарной «декорации». Часто возникает некий симбиоз, в который равноправно входят различные по сути элементы. Редко когда храмовый ансамбль создается на основе какого-то одного главенствующего стиля.

Поэтому особой ценностью обладают немногочисленные, сохранившиеся до нашего времени скульптурные комплексы, входившие когда-то в убранство пермских церквей. Это, прежде всего, наиболее полные и значительные комплексы из Богоявленской церкви села Нижнечусовские городки Чусовского района (1742), из церкви Рождества Богородицы села Усть-Боровское Соликамского района (1756), из Троицкой церкви поселка Пашия Горнозаводского района (1794), из Троицкой церкви поселка Юго-Камский Пермского района (1834), из Церкви Богородицы Знамение села Нижний Шакшер Чердынского района (1835), из

часовни деревни Габово Карагайского района (до 1906). К фрагментам храмовых комплексов относятся также памятники из сел Искор, Коса, Лимеж, Редикор, Сириновское Чердынского района, Торговище Суксунского района, Шерья Нытвенского района, поселка Орел Усольского района, поселка Ильинский, а также из городов Пермь, Чердынь, Усолье.

Почти все названные комплексы выполнены в стилистике провинциального барокко. В нем существует множество вариантов, близких профессиональным проявлениям стиля, и вариантов, имитирующих этот стиль с большими отклонениями от «законодательных» норм европейской скульптуры. Хронологические рамки представленных комплексов говорят о длительном существовании и всестороннем развитии барочных тенденций в русской провинции. Должно быть, именно стиль барокко нашел наибольшие созвучия в консервативной и «профанной» среде провинциальной художественной культуры.

Находясь на окраине русско-европейского ареала, откликаясь на стилистические веяния эпохи, пермская скульптура и в древнерусской традиции, и в барокко, и в классицизме сумела сохранить высокую монументальность и яркую образность, исконно присущие произведениям пермских художников. Так или иначе, истолкование прикамской деревянной скульптуры не может быть ограничено узкими рамками регионального уклада и его этнокультурной спецификой⁷⁵. Но ее нельзя считать и периферийным «сколком» со столичной храмовой пластики. Безусловно, истина лежит где-то посередине.

Пермская пластика представляет собой органическую часть русской церковной скульптуры, но, как и любой ее региональный вариант, обладает собственной спецификой, своеобразным обаянием и безусловной неповторимостью. Это сказывается в приемах построения композиции, объемной формы и колорита. В еще большей степени это сказывается в эмоциональных особенностях, в образной ткани произведений, которым свойственна глубокая искренность, благочестие, огромная духовная сила.

⁷³ Мальцев Н.В., Мальцева О.Н. Мастера иконостасной скульптуры и иконописцы северной России. Вып. 2. СПб., 2000. С. 5–7.

⁷⁴ См.: Егорова Е.И., Казаринова Н.В. Крепостные художники Прикамья конца XVIII—первой половины XIX века // Из истории демократической культуры на Урале (XVIII—начала XX века). Пермь, 1986. С. 54–55; Казаринова Н.В. Живописцы и резчики, работавшие в Прикамье в XVIII—первой половине XIX в. // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1988. С. 137–149; Казаринова Н.В. Живописцы и резчики Ильинского первой половины XIX века // Ильинский. Страницы истории. С. 151–161.

ловск, 1988. С. 137–149; Казаринова Н.В. Живописцы и резчики Ильинского первой половины XIX века // Ильинский. Страницы истории. С. 151–161.

⁷⁵ Рындина А.В. Тема Страстей Господних. С. 246.



Пермская деревянная скульптура

Никандр Мальцев

На протяжении долгого времени понятие «пермская деревянная скульптура» существует не только как выразительный термин, определяющий памятники резной пластики по названию области, где они были созданы. За скульптурой закрепилось исконное название племенного государства, с глубокой древности возвышенно именуемого в русских летописях, царских грамотах, указах и иных документах Пермью Великой. На местные скульптурные памятники, а также на некоторые привезенные из других городов и губерний объемные резные фигуры и рельефные композиции, было перенесено название края потому, что они столетиями входили в убранство многочисленных церквей и часовен пермской земли. Однако со временем слова «пермская деревянная скульптура» стали также емким символическим обозначением одной из вершин духовной и художественной культуры народа, с древнейших времен населяющего Прикамье, обозначением памятников культовой христианской деревянной скульптуры—уникального искусства Перми Великой во всей его самобытности и загадочной сложности.

Скульптура—самый древний вид изобразительного искусства Пермского края. Развитие его началось задолго до христианизации местного населения, до проникновения сюда из Великого Новгорода и княжеств Московской Руси православия и появления здесь наряду с иконописью и книжностью декоративно-прикладного искусства и христианской деревянной скульптуры.

Русскими учеными—археологами, историками, этнографами и искусствоведами—в ходе многолетних археологических

раскопок в лесных районах Верхнего Прикамья, а также благодаря находкам в разных районах Приуралья выявлено и собрано обширное число памятников так называемого пермского звериного стиля. Выразительные скульптуры тотемических божеств, кумиров, ритуальные фигурки диких зверей, домашних животных, птиц и изображения человека, вылепленные из глины, отлитые из меди и бронзы, вырезанные и вырубленные из кости, рога, стволов и корней дерева, были созданы предками современных коми-пермяков и коми-зырян.

На протяжении громадного хронологического пространства с VIII века до н. э. по XV век, когда создавались и исчезали крупные племенные объединения народов, населявших обширный край, возникали и распадались могучие воинственные ханства, постоянно обогащался и видоизменялся сонм языческих божеств. Благодаря военным походам и оживленной торговле в пермскую землю поступали не только предметы утвари, редкие изделия декоративно-прикладного искусства, но и скульптурные произведения из бронзы и камня, вырезанные из дерева фигурки божеств различных религий и верований многочисленных народов Востока. За долгие века язычества на огромной территории было создано великое множество объемных и рельефных изображений зверей, птиц, фантастических существ, фигурок человека и домашних животных, которые служили охранительными знаками и предметами, использовались в качестве кумиров, идолов, были предметами поклонения в многочисленных культурах края. Со временем эти изображения вошли в сокровищницу древнего искусства страны, стали неотъемлемой частью национальной и мировой культуры.

Наиболее яркое описание языческой деревянной скульптуры дано в Житии Стефана Пермского. Здесь упомянуты идолы и истуканы, изображения человеческих фигур, зверей и птиц, которых в изобилии находил в лесах, рощах, на берегах рек и озер деятельный христианский миссионер Стефан. Таким образом, многообразие языческих скульптурных памятников, высочайший художественный уровень местных изделий прикладного искусства подготовили край к восприятию и быстрому освоению



Прорезные бляхи. VI–IX века.
Чердынский краеведческий музей

пермскими мастерами пластического искусства, прежде всего резной деревянной скульптуры христианского мира. Произошло это в то время, когда Пермь Великая была окончательно включена в состав Российского государства, а на смену языческим верованиям в Прикамье пришло христианство.

Первые походы русских, главным образом новгородцев, на Урал и в лесное Прикамье известны с древности. Уже в начале XII века в Повести временных лет в числе народов, которые «иже дань дают Руси», названа и Пермь. Однако вхождение верхнекамского края, его воинственных народов в Русское государство растянулось на долгие столетия.

Административная власть Московского государства закрепила сплошной христианизацией населения. В Великую Пермь направились архиепископы, священники, в городах и селах строились храмы и часовни, в Чердыни был основан первый на Урале Иоанно-Богословский монастырь. Власть первого московского наместника в Перми Великой, как и влияние христианских священников, не была устойчивой, основательной и надежной. Население обширной области, веками жившее в условиях языческих верований, с большим трудом входило в новую религию, осваивало непривычные церковные обряды, жития святых и тексты Священного Писания. Кроме того, в период перехода Перми Великой под власть Московского государства ужесточились военные набеги со стороны воинственных народов Казанского и Сибирского ханств. Власть великого князя московского в Прикамье была непрочной и потому, что значительная часть земель этого края, как и в древние времена, принадлежала Великому Новгороду.

В 1471 году московский великий князь получил от Новгорода отказную грамоту на все новгородские земли в Перми Великой. Через год, в 1472 году, московский великий князь Иван III для закрепления полученных по Отказной грамоте земель организовал успешный военный поход, и Пермь Великая окончательно вошла в состав Русского государства.

Характерно и другое—многие участники военного похода в Прикамье стали оседлыми черносошными крестьянами и по-

садскими людьми местных селений и укрепленных городков. В XVI веке, после походов Ермака и активного освоения присоединенных земель в Приуралье, заселение Пермского края русскими, выходцами из Северо-Двинского бассейна, продолжилось. Устюжане, двиняне, пинежане, белозерцы, мезенцы, вологжане основывали все новые и новые поселения. Русские деревни и починки располагались и застраивались рядом со старыми коми-пермяцкими поселениями. В писцовых и переписных книгах XVI–XVII веков они названы на землях по берегам рек Камы, Вишеры, Колвы, Яйве, Лысьве и другим.

Таким образом, русские поселенцы за сравнительно долгий период освоения земель Прикамья приносили свой уклад жизни, обычаи и верования, ремесло и художественные навыки. В течение длительного времени их жизнь проходила не только в русле древнерусской культуры—в Двинской земле, Устюге Великом, земледельческих районах Вологодского края, но также на Ваге, Пинеге и Мезени и в пограничных с Пермью районах Верхнего Поволжья, где иконопись и скульптура развивались в тесном контакте с языческим искусством. Высокие традиции христианского искусства Новгорода, Москвы и других художественных центров Русского государства здесь были обстоятельно переработаны, испытали воздействие языческих верований, а на территории Прикамья подверглись активному влиянию древнего искусства коми-пермяцких народов.

Если в пермской иконописи и декоративно-прикладном искусстве не отмечено сколько-нибудь значительного влияния приемов традиционного местного искусства на произведения, создаваемых для церковного убранства, каких-либо проявлений язычества в образном строе произведений культового христианского искусства, то это было вызвано высокими требованиями церковных иерархов к ремеслу иконописцев. Канонические произведения иконописи не подвергались здесь значительной переработке, так как предметы культа постоянно пополнялись царскими вкладыями, присылкой из столичных городов и монастырей иконных образцов, иконостасных и киотных икон, а также предметов мелкой пластики.

Круглая и рельефная скульптура не испытала такого воздействия образцов, созданных в центральных городах России. Знакомство с мастерскими столичных центров, как и влияние древних памятников русской деревянной скульптуры на творчество пермских мастеров, создававших свои произведения в период длительной христианизации края, не было обстоятельным и постоянным. Связано это было с тем, что в XVI–XVII веках, когда в Пермском крае повсеместно возводились каменные и деревянные православные храмы, основывались православные монастыри и активно велись работы над их убранством, древнерусское искусство центральных областей Руси и периферийных центров, прежде всего в районах, связанных с пермским краем, развивалось неравномерно. Русская деревянная скульптура в XVI веке пережила период блестящего расцвета: киотные скульптуры святых Николая Можайского, Параскевы Пятницы, Екатерины устанавливались в тябловых иконостасах соборных храмов не только Москвы и Новгорода, но и большинства наиболее значительных городов и крупных монастырей России, в частности в городах Верхнего Поволжья и Русского Севера. Огромные резные иконы Спаса Нерукотворного в качестве иконной защиты помещались над въездными воротами многочисленных крепостных башен городов и над оградами монастырей. В технике рельефной резьбы исполнялись фигуры святых на створах походных иконостасов. Иконные списки с живописных чудотворных икон и икон, особо чтимых повсеместно на Руси и в конкретной местности, переводились в резное дерево, в рельефную и объемную резьбу. Сложными многофигурными рельефами и круглой скульптурой украшались самые значительные сооружения в соборных храмах: царские врата, киоты икон, подкупольные амвоны, алтарные сени, царские и митрополичьи места. В крупных городах и монастырях России появлялись все новые мастерские резцов—исполнителей скульптурной и орнаментальной рельефной резьбы. Со временем сложились художественные центры. Их мастера специализировались на массовом изготовлении резных киотных икон: Чудо Георгия о змие (Вологда, Белозерск, Устюг), Никола Можайский (Псков, Белозерск,

Каргополь), Параскева Пятница, Святая Екатерина (Новгород, Сольвычегодск, Холмогоры, а также города Верхнего Поволжья). Смутное время и бунташный XVII век внесли значительные изменения в распределение ремесла скульптурной резьбы. Военное лихолетье, обличительные проповеди против католического влияния на православие и связанное с этим запрещение круглой скульптуры, сходной со скульптурой храмов Западной Европы, нанесли значительный урон резному искусству Центральной Руси. В начале XVII века в церкви и соборы княжеств и земель, охваченных смутой и военными столкновениями, почти не поступало произведений деревянной скульптуры, незначительным был и приток изделий мелкой пластики. Мастерские скульптурной резьбы продолжали работать только в периферийных областях страны. В городах и монастырях в это время наблюдается отток ремесленников, их массовое переселение в новые, присоединенные в XV–XVI веках к русскому государству, земли на Урале и в Сибири.

Вторая половина XVII века отмечена возрождением резного искусства и деревянной скульптуры. Во всех традиционных, прежде всего столичных, центрах скульптурной и орнаментальной резьбы в это время работают искусные резчики, или, как их называют документы, мастера-сницари. Возобновление скульптурной и орнаментальной резьбы связано с новым явлением в искусстве России: в Москве, Новгороде, Ярославле, Нижнем Новгороде и во всех значительных торговых городах и крупных монастырях страны возводятся многоярусные резные иконостасы. Основные детали уходящих в подкупольное пространство резных сооружений, закрывавших всю внутрихрамовую восточную предалтарную стену—царские врата, карнизы, арки, выносы, колонки,—украшаются резными рельефными и объемными изображениями святых, ангелов и херувимов. В наивысшей иконостаса становится обязательным установка масштабного скульптурного изображения Распятия с предстоящими.

В эту сложную эпоху XVI–XVII веков, отмеченную как подлинными взлетами, великими достижениями в области русской культовой деревянной скульптуры и декоративной резьбы, так



Народы Прикамья:
пермяки, манси, коми-зыряне



Поклонный крест
близ села Пыскор



Церковь Святых Зосимы и Савватия Соловецких
в селе Торговище. Фотография. Начало XX века

и периодами упадка, прекращением работы многих мастерских и отдельных одаренных резчиков, происходит становление искусства пермской деревянной скульптуры, освоение ее талантливыми ремесленниками канонических для православия сюжетов и образов святых.

Создается впечатление, что заказчики—церковные иерархи, и мастера-резчики Пермской земли задалась целью создать вместо обширнейшего языческого пантеона особый мир культовой деревянной скульптуры, мир не уступающий, а в чем-то и превосходящий языческое наследие прежде всего сложностью орнаментальных мотивов и значительностью символов. И это им удалось. Пермская деревянная скульптура поражает не только выразительностью образов, пластическим строем, оригинальностью приемов рельефной и объемной резьбы, но и обилием изображений святых и сюжетных композиций.

Древних памятников пермской деревянной скульптуры до нас не дошло. Не сохранились и произведения, в которых отчетливо проявились бы черты перехода от языческих идолов к рельефной и круглой скульптуре христианского мира. Промежуточные приемы резьбы, рельефной и объемной моделировки, связанные одновременно со статичной столпообразной круглой языческой скульптурой и с плоскостными, прямолинейными изображениями православных святых, с большим трудом просматриваются в памятниках пермской христианской скульптуры. Отголоски влияния резной и издолбленной скульптуры, где сама близость к природным формам могучих священных берез, сосен, природные силы роста дерева словно распирают ствол изнутри и наделяют языческих кумиров стихией непостижимой природной силы и мощи, ощутимы прежде всего в ранних пермских монументальных скульптурах. Это характерно, в частности, для резных деревянных фигур Николая Можайского, воинственного небесного покровителя русских крепостей и православных храмов.

Киотные скульптуры составляют наиболее ранний пласт коллекции Пермской государственной художественной галереи. В целом они отражают ранний этап развития русской деревян-

ной пластики. Здесь представлены святые, особо почитаемые в Новгороде, Пскове, Москве, а также в Поволжье и Новгородских провинциях вплоть до XVII века. Это киотные скульптуры Николая Можайского, Святых Екатерины, Варвары и Параскевы Пятницы. В пермских землях сохранились предания о том, что отдельные племена соглашались принять христианскую веру лишь на том основании, что вместо языческих кумиров в православных храмах будут установлены резные скульптуры Николая Можайского. Подобных киотных скульптур святого, датируемых в основном XVII—началом XVIII века, в пермских храмах сохранилось немного. Однако каждая из них преисполнена величием. В изображениях могучих старцев в разуроренных святительских одеждах с огромными, обрамленными аркообразными дугами бровей глазами, статичных, неподвижно стоящих в полный рост с мечом и храмом в простертых в стороны руках, или в небольших, напоминающих фигурный столбик изображениях святого, где тщательно вырезана и проработана только голова святого, ощущимо влияние языческих преданий и верований, несомненна связь с изображениями языческих кумиров. Иконные изводы киотных пермских скульптур Параскевы Пятницы, Екатерины и Варвары также далеки от столичных протооригиналов и от скульптур, создававшихся в Поволжье и на Русском Севере. Пермские святые великомученицы, словно языческие статуи святилищ, наделены недюжинной силой. Они тяжеловесны, приемы резьбы, пластическая моделировка формы здесь намеренно огрублены. Окраска скульптур, живописная орнаментальная расцветка одежд контрастны и, казалось бы, не учитывают простейших требований цветовой цельности произведения, не рассчитаны на какую-либо гармонию тональных оттенков и цветовых сочетаний. И вместе с тем они рассчитаны на обозрение скульптур в затененном пространстве храма. На продуманность такого подхода к скульптурному производству, к его не только пластическому и цветовому, но и композиционному решению указывает тот факт, что все атрибуты святых, все реалии в киотной скульптуре: кресты, свитки, надписи развернуты на плоскости фона, размещены обособленно.



Церковь Святых Зосимы и Савватия Соловецких
в селе Торговище. Интерьер. Фотография. Начало XX века

В Пермском крае с конца XVII века, несколько позже, чем в других русских центрах скульптурной и орнаментальной резьбы по дереву, начинается период увлечения высокими многоярусными резными иконостасами. В соборах городов и монастырей Царские врата, настенные киоты и напрестольные сени украшались травным резным орнаментом, на Царских вратах, выносах карнизов, арках, иконостасных рамах, над дверными проемами в ризницу и диаконник укреплялись резные фигуры святых, ангелов и херувимов. Вверху иконостаса, на его навершии, устанавливалось Распятие с предстоящими. Большинство резных фигур скульптурного декора, круглых скульптур и рельефных многофигурных композиций обрамлялось декоративными картушами и сложными мотивами травной орнаментики. Все элементы резного декора и скульптурные изображения многоярусных иконостасов щедро покрывались позолотой и полихромно раскрашивались или расписывались травными узорами.

Произведения скульптурного декора составляют сравнительно небольшую, но крайне важную часть коллекции Пермской галереи. Отдельные фигуры святых, ангелов и херувимов исполнены со знанием приемов, свойственных декоративной, рельефной и круглой древнерусской скульптуре. Так, например, к числу несомненно значительных произведений пермской деревянной скульптуры относятся фигуры из апостольского чина, с первой половины XVIII века до 1923 года украшавшего резной иконостас кафедрального собора Петра и Павла в Перми. Использование столь выразительной монументальной скульптурной композиции в убранстве подкупольного пространства собора, введение в центральную часть иконостаса деревянной скульптуры вместо живописных икон—явление редкое для российских православных церквей. В Центральной России в условиях XVIII века, при неоднократных запрещениях Синодом использования в иконостасах крупных произведений (резных икон) такое новшество едва ли было возможно. Однако в Перми это было осуществлено. И долгое время, вплоть до XX века, скульптуры апостольского чина входили в нарядный иконостас кафедрального собора города. Только приверженностью

в крае к произведениям резного искусства, вековыми традициями и удаленностью Перми может быть объяснено само появление этих скульптур. С апостольским чином пермского собора связана еще одна любопытная история. Скульптуры создавались в период, когда во многих городах России осваивались приемы объемной моделировки—как скульптурной формы, так и мотивов орнамента,—свойственные европейскому барокко. В Москве, в городах Поволжья, на Русском Севере стиль барокко, известный под названиями «нарышкинское барокко», «петровское барокко», властно входил в изобразительное и декоративно-прикладное искусство, широко использовался в гражданской и культовой архитектуре, скульптуре, живописи и декоративно-прикладном искусстве. При освоении этого стиля в скульптуре, иконописи, храмовых настенных росписях в качестве образцов нередко использовались гравюры немецких и голландских Библий—так произошло и при работе над скульптурами апостольского чина.

Другим иконостасным скульптурам обширного собрания Пермской галереи свойственна иная, более приземленная, фольклорная в своей основе трактовка образов святых. Облик их простонароден, позы неестественно стеснены, жесты упрощены, кисти рук как благословляющих, так и молитвенно сложенных у груди или простертых к Христу, намеренно преувеличены в размерах. Деформацией лиц и полихромной раскраской с белильными пробелами мастер словно оживляет статичные, застывшие фигуры, наделяет скульптуру неким движением, делает их более выразительными.

Среди многообразия фигур святых, сюжетных композиций евангельского цикла, деталей и мотивов орнаментального и скульптурного декора иконостасов и киотов в громадной коллекции деревянной скульптуры Пермской галереи особое место занимают скульптурные изображения Христа в темнице. Этот сюжет, навеянный апокрифическими Евангелиями и древними преданиями, был заимствован в искусстве Западной Европы на рубеже XVI–XVII веков, но получил широкое распространение под названиями Христос в темнице, Спас Полуношный, Истинный Христос прежде всего в окраинных губерниях только в XVIII–XIX

веках. В Пермском крае можно встретить большое разнообразие толкования древней легенды. В одних скульптурах изображен страдающий Христос во время его истязания перед распятием, в других изображена сцена из апокрифической легенды о трех днях земной жизни Христа после Воскресения.

С появлением в церковном интерьере скульптур Христа в темнице, как и Распятий с предстоящими в наверхии иконостасов, связано важное для деревянной скульптуры событие. В культовом искусстве России и в пермской резной пластике, в частности, появилась и утвердилась круглая деревянная скульптура с ее сложным арсеналом приемов и мотивов объемной моделировки формы. Монументальные Распятия с предстоящими в завершении многоярусных иконостасов церквей и соборов были утверждены как обязательные Постановлением церковного Собора 1666–1667 годов. Постановление Собора по существу закрепило сложившуюся практику введения в иконостас объемных резных изображений, в частности, круглой скульптуры, чему православная церковь противилась несколько столетий. Традиция использования в скульптуре иконографии Христа в темнице официального закрепления церковных властей не получила, что позволило пермским мастерам не придерживаться какого-либо строго определенного канонического образца. В скульптурах пермского собрания фигура сидящего на стасидии Христа представлена спокойно сидящей с горестно склоненной на плечо головой, со связанными, безвольно лежащими на коленях руками и скрещенными ногами. Христос изображен в терновом венце и без него, защищающимся от заушений и бесстрастно сидящим с поднятой в учительском жесте рукой. Разнообразна и одежда Христа. Наряду с традиционным для страстного цикла изображением Христа в препоясании (начересленнике) встречаются фигуры Спасителя, одетого в длиннополые одежды, напоминающие национальный халат пермяков. Тот факт, что мастера-резчики при создании скульптур Христа в темнице пользовались разными текстами древних легенд и апокрифических Евангелий подтверждает и наличие резных фигур, где на теле Христа, на

его руках и ногах изображены следы от гвоздей и кровавая рана, нанесенная копьем римского воина во время казни. Таким образом, скульптуры Христа в темнице при всем сходстве позы сидящей фигуры неоднозначны по сюжету: в одних изображены сцены Страстей Христа, моменты его истязания перед казнью, в других Спаситель представлен после мученической смерти и последовавшего затем чудесного Воскресения.

В конце XVIII—начале XIX века ансамблевое решение интерьера храмов получило новое развитие в русле стилевых особенностей классицизма. Активным проводником нового художественного стиля в гражданскую и культовую архитектуру, в оформление интерьеров дворцов, жилых построек, а также в убранство христианских храмов стал императорский Петербург. Здесь создавались образцы церковной утвари, исполнялись проекты резных многоярусных иконостасов, где ордерные формы архитектуры—колонны, капители, арки—сосуществовали с объемными, резными из дерева, раскрашенными и позолоченными фигурами ангелов, апостолов, Христа, Богородицы и других святых. Новшества быстро распространялись по России и перенимались мастерами художественных центров. Стилистические особенности монументальной храмовой деревянной скульптуры блестяще использованы, в частности, талантливым пермским резчиком Дмитрием Домниным, создавшим во второй половине XVIII века для Троицкой церкви села Лысьвы уникальную, огромную по размерам скульптуру Саваоф.

Собрание деревянной скульптуры Пермской государственной художественной галереи, созданное в 1920-е годы героическими усилиями группы ученых, музейных сотрудников и реставраторов во главе с Н.Н. Серебряниковым, уникально. По разнообразию культовых образов разных периодов, по художественному уровню целого ряда значительных произведений искусства деревянной резной пластики, статуарного искусства Пермского края, по историческому значению памятников коллекция может быть причислена к числу самых ярких явлений мировой культуры.



Город Чердынь.

Фотография

С.М. Прокудина-Горского. 1909

Пермская земля — Великая Пермь

Георгий Чагин

Впервые слово «пермь» встречается в Повести временных лет под 1096 годом, а «территория по Каме» под названием «Пермь Великая» — в 1324 году 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 Пермь Великой в XV веке произошли два важнейших исторических события, очень значимых для Московского государства: она первой на Урале вошла в подчинение московских царей, и коренное население ее — коми-пермяки первыми приняли христианскую веру.

В 1451 году московский князь Василий II Темный поставил в Чердыни своего наместника князя Михаила Ермолича. В 1472 году Пермь Великая вошла в Московское государство, и с этих пор за ней закрепилось высокое представительство в государственном масштабе.

Окончательное присоединение Пермь Великой к Москве произошло в 1505 году после назначения великим князем московским Иваном III Васильевичем наместником в Чердынь князя Василия Андреевича Ковра.

Политика московских князей была направлена на то, чтобы в Пермь Великой создать плацдарм для завоевания и при-

соединения к Москве уральских и сибирских земель. Исходя из этих целей, в 1535 году на Троицкой горе Чердыни строится кремль — первая русская крепость на Урале. В последней трети XVI века государственную власть в Пермь Великой представляют уже не наместники, а воеводы, также назначаемые из Москвы.

Во второй половине XV века 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 годах из владычного городка Усть-Вымь (на реке Вычегда) — центра Пермской епархии, основанной в 1383 году 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.

Исключительные сведения о реалиях религиозной жизни населения Пермь Великой обнаруживаются в послании 1501 года московского митрополита Симона духовенству «о соблюдении пастырских 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, болшим людям и меншим, мужем и женам, юношам и младенцам».

Судя по характеристике митрополитом Симоном религиозности населения, в целом трудно сказать, чем в большей степени определялось мировоззрение «пермичей» — язычеством или христианством. Среди языческих божеств Войпель, который



Святой Стефан Пермский, с житием.

Икона. XVII век.

Чердынский краеведческий музей

отождествлялся с северным ветром, зимой и ночным временем, вызвал наибольшее беспокойство митрополита. В тексте послания 1501 года 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».

С самого начала крещения коми-пермяков Чердынь превратилась в средоточие христианских культов. Первым и главным из них явился основанный в 1462–1463 годах 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 стало достоянием не только чердынского горожанина, но и крестьянина.

Постепенно круг христианских храмов расширялся. В чердынском кремле воздвигли сначала Благовещенский храм, затем церковь 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 веков отмечен самым мощным подъемом в создании церковных приходов. Когда Чердынь описывали в 1624 году, то в ней находилось шестнадцать деревянных храмов—двенадцать приходских и четыре монастырских с двадцатью престолами. В этом же году в семи храмах Соликамска имелось пятнадцать освященных престолов, которые можно объединить в следующие группы: один престол был посвящен 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, 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 отметить, что освоение территории Перми Великой стало более интенсивным с 1558 года, когда по жалованной грамоте Ивана IV образовалась вотчина Строгановых. Центром вотчины первоначально была Пыскорская слобода, а затем Орел-городок. В 1560 году Строгановы основали на Каме Спасо-Преображенский монастырь, а вскоре за тем—Успенский монастырь на реке Чусовой, Нижние и Верхние Чусовские городки, слободу Новое Усолье между Пыскором и Орлом-городком. Очень быстро все строгановские центры обзавелись храмами и часовнями, крупные деревни—приходскими храмами.

В 1565 году митрополит московский Афанасий подтвердил благословением жалованную грамоту своего предшественника, митрополита Макария, по которой разрешалось Григорию Аникиеву Строганову «церкви божии ставити и игуменов, и попов, и диаконов призывати к нему в слободу на Каму реку, меж Великие Перми 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 города Верхотурья, ставшего «воротами в Сибирь», подыскивал чердынский воевода Сарыч Шестаков. Из Чердыни Василий Головин стал первым воеводой Верхотурского уезда, а Иван Воейков—городским головой.



Экспедиция 1925 года под
руководством Н.Н. Серебренникова.
Грузы экспедиции на пристани Пожва
перед отправкой в Пермь

Для первого Свято-Троицкого храма Верхотурья священника прислали из Чердыни, и жалование ему до 1600 года привозили из этого же города. Земледельцы Верхотурского уезда обзаводились пахотными орудиями, изготовленными кузнецами Чердыни и Соликамска. Плотники, набранные в Перми Великой, строили речные суда, необходимые для освоения сибирских просторов. Из районов раннего русского заселения—Перми Великой—шел отток населения во многие южные территории Среднего Урала и Западной Сибири, а это значило, что на новых землях успешно развивалось храмостроительство.

Наибольшее внимание население Перми Великой уделяло военным событиям прошлого 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 на Соликамск, погост Верх-Боровую был в 1547 году; шли неприятели и на Чердынь, но у заставы в Кондратьевой Слободе были остановлены. Здесь погибли 85 человек, которые на протяжении последующих веков чтились местными святыми. Этот факт говорит о том, что уровень христианизации великопермской земли еще в XVI веке 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 мы узнаем, когда обращаемся к письменным источникам XVII века.

Одним из самых заметных элементов в интерьерах храмов являлась деревянная скульптура. Вела ли она свое происхождение

от «языческих болванов», сказать сложно, поскольку христианские образы далеко отстояли от абстрактных антропоморфных изображений язычников. Можно лишь предположить, что скульптурные формы христианских святых навеяны тем, что люди, жившие в языческой вере, были знакомы с изваяниями, и им хотелось иметь в храмах изображения святых и сюжеты библейской истории в аналогичных скульптурных формах.

Особенное распространение скульптурные изображения получили на земле Перми Великой, которая издавна заселялась коми-пермяками. Очевидно, это неспроста. Древнейшие коми-пермяки были язычниками, и с принятием христианства они не отказались от любимой им изобразительной формы.

Сколько было деревянных скульптур в храмах Пермской земли, сказать невозможно. Н.Н. Серебренникову удалось собрать и передать в музейное собрание около семисот произведений. Благодаря этому собранию Пермская земля и ее галерея стали известны как уникальные центры художественной культуры России. А мы могли бы сегодня не иметь такой почетной оценки, если бы Н.Н. Серебренников не проявил интерес к деревянной скульптуре и не предпринял меры по ее собиранию и спасению.

Подвиг музейного сотрудника состоялся. И величие этого подвига становится еще более осязаемым, если представить, как сегодня выглядят места пребывания деревянной скульптуры. С этой целью мы отправились с искусствоведом В.Е. Заровняных 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 утратил подлинность, поскольку помещение использовалось далеко не в культовых целях. Приведем некоторые примеры.

В 1923 году Н.Н. Серебренников увез из храма древнего Ныроба скульптуру Параскевы Пятницы с предстоящими Екатериной и Варварой в Пермь, и с тех пор она постоянно находится в экспозиции.



Святая Параскева Пятница с предстоящими Святыми Екатериной и Варварой из села Ныроб (кат. 2). До реставрации

Никольская церковь в селе Ныроб. Фотография С.М. Прокудина-Горского. 1909





Церковь Спаса Вседержителя

в селе Лимеж

Выразительна скульптура Святой Параскевы Пятницы с ее орнаментальным богатством одежд, пышным венцом на голове и строгим целомудренным взглядом. На белом плато, укрывающем голову, и белом оплечье нанесены красной краской узоры в виде сетчатых квадратов, ромбов, кругов, квадратов с продолжающимися сторонами, завитков 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 узорочья 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 веке, поскольку к этому времени относится первое строительство храмов.

После 1923 года началось закрытие ныробских храмов, здания стали использоваться в хозяйственных целях. Уничтожались иконостасы, утварь, книжные собрания. Разобраны были колокольня и часовня над ямой, в которой в 1601–1602 годах томился в заточении сын боярина Никиты Романова, Михаил Никитич.

На берегу Камы, в старинном чердынском селе Пянтег, стоит самое древнее и самое ветхое деревянное культовое сооружение—церковь во имя Смоленской Божией Матери (1617). На сегодняшний день на Урале нет 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 деревне Нижняя Язьва Красновишерского района остались только стены деревянной Никольской церкви (1897). Из нее в Пермскую галерею в 1923 году поступила уникальная скульптурная композиция—Распятие Христа с десятью предстоящими; фигуры предстоящих с нимбами. Из церковной летописи известно, что вся группа была привезена в деревню Нижняя Язьва из Успенской церкви Чердыни в ту пору, когда по указанию Синода скульптуры должны были быть убраны из храмов.

Из Спасской церкви (1778) села Лимеж Чердынского район происходит 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 село Сириновское. В XVII—первой половине XVIII века село принадлежало Пыскорскому Спасо-Преображенскому монастырю и имело очень успешное хозяйственное и духовное развитие. Даже после упразднения монастыря в 1760-е годы Сириновское оставалось центром значительного церковного прихода.

Каменная Спасская церковь была выстроена в 1841 году. 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 сохранилось. О его существовании напоминают только стены церкви и потому лишь, что они кирпичные.

Из Спасской церкви села Сириновского происходят уникальные скульптурные произведения—Распятие Христа, сидящий Спаситель, фрагмент Тайной вечери, летящий ангел с трубой в руках, изображение которого давно уже стало логотипом Пермской галереи.

Кроме скульптуры из Сириновского в 1923 году поступил в Пермскую галерею гравированный синодик (книга «помянник») первой половины XVIII века. В синодике не только назидательные тексты и имена тех людей, которых нужно было помянуть 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



Богоявленская церковь
в селе Пянтег

Церковь Спаса Вседержителя
в селе Сиринское

гравированной книги Сири́нский синодик представляет уникальный памятник, являясь пока единственным экземпляром так называемого третьего издания гравированных синодиков, печатавшихся в первой половине XVIII века. Не исключено, что Сири́нский 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 году. Когда в 1909 году возвели каменный Свято-Троицкий храм, в него перенесли скульптурный образ. Накануне полного разрушения храма, в 1923 году, скульптуру успели приобрести для галереи.

Из Канабековской Пророко-Ильинской часовни заводского поселка Пашия (ныне Горнозаводский район) вывезена уникальная скульптурная композиция XVIII века—Сидящий Спаситель в темнице. Известно, что в 1828 году 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—скульптура, детали которой обладают исключительной символической насыщенностью, давно отсылает посетителей галереи к евангельскому пророчеству о Иисусе Христе.

Кстати, из Свято-Троицкого храма в собрании галереи находятся скульптуры предстоящих—Богородицы и Иоанна Богослова, а также сама фигура распятого Христа. Они датируются также XVIII веком.

От Свято-Троицкого храма, в котором пребывали шедевры художественной культуры Пермского края (в нем находились также фрески и мозаики), остались одни стены.

Мы напомнили только о нескольких храмах и местах, откуда происходит значительная и разнообразная коллекция деревянной скульптуры. Когда мы называем собрание скульптуры 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.



Христос в терновом венце
(кат. 324)

Пермская деревянная скульптура и европейская классическая традиция

Василий Пуцко

Н.Н. Серебренников — первый исследователь скульптурных произведений Пермского края — в заключение обзора уже существовавшей литературы о русской деревянной скульптуре отметил: «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 века, но другие данные говорят о возможности появления отдельных изваяний значительно раньше»¹. Осторожная и взвешенная позиция автора приведенного текста в целом оправданна, как и оговорка о том, что «нельзя вообще приписывать все Западу, а следует кое в чем считаться и с местной обстановкой»². 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.

Лучшие образцы этого пластического искусства неоднократно изданы, и их дальнейшее изучение с успехом может быть про-

должено в плане решения давно назревших вопросов, в актуальности которых нет сомнений³. Один из них связан с выяснением европейского художественного контекста, казалось бы, весьма проблематичным с учетом географической удаленности региона от тех европейских стран, где родилась и достигла своего высокого развития классическая художественная традиция⁴. 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 мастерами⁵. На этой прочной основе уже могло успешно развиваться ваение средневекового Запада,

¹ Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928. С. 32–33.

² Там же. С. 33.

³ Власова О.М. Деревянная скульптура XVII–XIX веков из фондов Пермской галереи. Каталог выставки. Пермь, 1985; Она же. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1985; Она же. Пермская деревянная скульптура: между Востоком и Западом. Пермь, 2010.

⁴ Пуцко В.Г. Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте // Художественная культура Пермского края и ее связи. Материалы на-

учной конференции 21–24 февраля 1989 года. Пермь, 1992. С. 98–103.

⁵ Подробнее см.: Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства. СПб., 1900; Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1952 (2 Aufl.); Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century. Cambridge, 1977; Braunsfels W. Die Welt der Karolinger und ihre Kunst. München, 1968.



Рождество Христово
(кат. 286)

прежде всего — архитектурная пластика⁶. На каждом из этапов многовековой эволюции иконографии и стиля оказывались неизбежными различные отклонения, объяснимые как творческой интерпретацией образцов, так и затруднениями в их адекватном восприятии. 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 основе⁷. Готическая скульптура обнаруживает более радикальную ее переработку⁸.

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 прежние 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 века, отчасти в форме реликвариев, находившихся на престоле, которым, возможно, предшествовали изваяния Распятия и Мадонны с Младенцем (обычно на троне)⁹. 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 сведения¹⁰. Статуи Мадонны иногда помещали в ковчеги со створчатыми дверцами, подобно тому, как позднее в России представляли изображения Николы Можайского, судя по всему, опять-таки в соответствии со средневековым западным прототипом¹¹.

В Византии, как известно, лишь начиная с рубежа XII–XIII веков под явным западным воздействием прослеживается появление деревянных рельефных икон, общее количество которых в целом невелико¹². Одна из них служила украшением раки мощей святого¹³. Русские отголоски этой традиции прослеживаются значительно позже, уже в XVI веке¹⁴.

Развитие сакральной деревянной скульптуры в средневековой Европе довольно обстоятельно прослеживается на итальянском материале в хронологических пределах XII–XVI веков¹⁵. Но существуют также и немногочисленные ее более ранние образцы. Один из них — крупное по размерам деревянное скульптурное изваяние Распятия в Верчелли, датируемое около 1000 года. Иконографический вариант триумфирующего распятого Христа с открытыми глазами и с короной на голове, но чаще без нее, сохраняется в западном и в течение XI–XII веков¹⁶. Позже в деревянной резьбе неизбежно находит отражение та эволюция иконографического образа, которая характеризует его развитие в живописи XIII–XIV веков¹⁷. Однако наряду с этим встречаются воспроизведения ранних, особенно почитаемых скульптурных изображений, таких, как находящееся в соборе Святого Мартина в Лукке. В XIII веке появляются многофигурные скульптурные композиции Снятия со креста, иногда с элементами жанровой сцены. В сущности, проявление светскости с XIII–XIV века 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 различных иконографических вариантах, 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 во Иерусалим), Иоанна Предтечи; с XIV века все чаще встречается группа Пьеты, особенно популярная в Чехии. Последняя композиция чаще всего изображает сидящую Богоматерь

6 Sauerländer W. Rzeźba średniowieczna. Warszawa, 1978.

7 The Year 1200. A centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. Vol. I–III. New York, 1970; The Year 1200: A Symposium. New York, 1975.

8 Kutal A. České gotické sochařství. 1350–1450. Praha, 1962; Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks. 1450–1530. Karlsruhe, 1970.

9 Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 337–343.

10 Там же. С. 345.

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

12 Sotiriou G.A. La sculpture sur bois dans l'art byzantin // Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance. Vol. 2. Paris, 1930. P. 178–180. Pl. XIV, XV; Пуцко В. Мариупольский рельеф св. Георгия // Сборник радова Византолошког института. Књ. XIII. Београд, 1971. С. 313–331; Он же. К изучению мариупольского рельефа св. Георгия // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Пермь, 2007. С. 251–258; The World of the Byzantine Museum. Athens, 2004. P. 132, 140, 141. Cat. № 111, 112.

13 Хан В. Проблем стила и датирања рельефне иконе св. Климента Охридског // Сборник Музеја примењене уметности. Св. 8. Београд. 1962. С. 7–22.

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

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

16 См.: Christs romans: Les Christs en croix. Paris, 1963.

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



Рождество Христово
(кат. 286)

с мертвым телом Христа, но в некоторых случаях она дополнена фигурами Иоанна Богослова и святых жен. Известны выполненные в XV веке фигуры Святого 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 могут служить французские изваяния тронной Мадонны¹⁸. От них заметно отличаются немецкие произведения, в целом близкие по иконографии¹⁹, а также скандинавские²⁰. Однако во всех этих случаях речь может идти об единой художественной традиции, по отношению к которой памятники византийского круга занимают вполне обособленное место. Недаром автор Сказания о святых местех, о Костянтинграде, посетивший византийскую столицу, особо выделяет увиденное им в церкви фряжское «распятие Христово в древе изваяно, гвоздием руки и ноги пригвозжены» как особую достопримечательность²¹. Это посещение имело место незадолго до 1453 года. 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 века²². По времени ему предшествует выполненный в технике плоскостной резьбы известный Людогощенский крест 1359 года в Новгороде, но иные украшенные рельефной резьбой новгородские деревянные кресты относятся уже к XVI веку: они византийской иконографии, но при этом с заметными реминисценциями ренессансного стиля, хотя и в фольклоризированном варианте²³.

С западноевропейской художественной традицией русскую деревянную полихромную скульптуру более определенно связывает широко известное изваяние Николы Можайского, датированное концом XIV века²⁴. О происхождении этого иконографического образа существуют различные догадки²⁵. В данном случае большой интерес представляет его творческая интерпретация,

этапы которой относятся к XVI веку и более позднему времени. В первом случае речь может идти о работе квалифицированных профессиональных резчиков, прежде всего московских²⁶. После Смутного времени этот образ, успевший 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 края²⁷. Они различаются по пропорциям, манере исполнения и по отношению к иконописному образу, который здесь подвергнут заметной фольклоризации. Произведения, относимые к XVIII веку, отмечены схематичной трактовкой епископского облачения в отличие от более поздних, выдающих знание реалий. В целом образцы резьбы XVIII века 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, наделенный чертами аристократизма, средневековой европейской скульптуры иного плана. Это 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 сохранялись в провинциальных храмах и в захолустных часовнях. Вряд ли

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

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

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

21 Majeska G.P. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984. P. 151.

22 Пуцко В.Г. Иисусов крест из Никольского погоста (около 1467 г.). Скульптурное распятие в русском пла-

стическом искусстве // Сообщения Ростовского музея. Вып. XII. Ростов, 2002. С. 268–277.

23 См.: Померанцев Н.Н., Масленицын С.И. Русская деревянная скульптура. М., 1994. С. 44–72, 78.

24 Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М., 1980. С. 193–199.

25 Дергачев Б.А. К вопросу о возникновении скульптурного образа Николы Можайского // Скульптура. Прикладное искусство. Реставрация. Исследования. Сборник научных трудов. М., 1993. С. 158–170; Сидоренко Г.В. Скульптура «Никола Можайский» в со-

брании Государственной Третьяковской галереи. Опыт музейной каталогизации // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Вып. 2. Ч. 2. М., 1993. С. 69–91.

26 Пуцко В.Г. Резное изваяние Николы Можайского из Перемышля // Московский журнал. 2004. № 9. С. 13–17; Он же. Изваяние св. Николая Можайского в русской деревянной скульптуре XVI в. // Патриарх Иоаким и его время (Макариевские чтения. Вып. XI). Можайск, 2004. С. 274–296; Пуцко В.Г., Лошкарева Н.П. Русская деревянная скульптура в Боровске // Московский журнал. 2012. № 8. С. 63–67.

27 Власова О.М. Пермская деревянная скульптура. Илл. 5–8, 19–24, 71, 72.

правомерно предполагать, что они отсутствовали в столичных церквях или были представлены лишь немногими уцелевшими образцами. Известно, что еще в третьей четверти XIX века прилагались усилия для исключения из церковного обихода не только моленной, но и декоративной скульптуры²⁸. Все это дает основания утверждать, что лучшая часть произведений деревянного пластического искусства не сохранилась, за немногими исключениями, относящимися к XVII–XVIII векам. В частности, это надгробные изваяния московских святителей²⁹ и фигуры иконостаса Троицкого собора Троице-Гledenского монастыря³⁰.

Предметом специального изучения 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 развития³¹. Особенностью последних является их орнаментальное обрамление с включением раковин и вьюнков, пальмет и листьев аканфа, виноградных гроздей. Все это элементы барочного декора, и их источники логично искать в европейской гравюре, равно как и трактовку 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 века³². Обычай же помещать вверху иконостаса большой крест, обычно с живописным изображением Распятия, устанавливается в практике греческой и южнославянских церквей в XVI веке³³. В России лишь Большой Московский собор 1667 года постановил: «Лепо бо и прилично есть во святых Церквях на деисусе вместо Саваофа поставити крест, сиречь Распятие Господа

и Спаса нашего Иисуса Христа. Якоже чин держится издревле во всех святых Церквях в восточных странах, и в Киеве и повсюду, опричь московскаго государства»³⁴. Вскоре после этого в наверху иконостаса появляются деревянные скульптурные кресты с изображением Распятия с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом. Одна из таких композиций выполнена московскими резчиками Оружейной палаты под руководством Клина Михайлова для церкви Воскресения Словущего в Большом Кремлевском дворце в 1678–1680 годах³⁵. В ее характере видно знакомство резчика-профессионала с образцами европейского барокко. Другая подобная композиция, горельефная, в конце XVII века украсила иконостас собора Вознесенского монастыря в Кремле³⁶. Более поздние пермские образцы деревянной скульптуры, в сущности, связаны с теми же традициями европейской пластики³⁷.

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 века с полуобнаженной фигурой, стоящей в рост³⁸. Почитание ран Христа на Западе возникло еще в XIII веке под влиянием таких мистиков, как Святые Бернард, Бонавентура и Гертруда, и к концу XIV века Страстной цикл становится принадлежностью алтарного полиптиха с его заметно усложняющейся иконографией, особенно на рубеже XV–XVI веков³⁹. 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 века представляет сидящего на камне темницы полуобнаженного Христа со связанными руками и ногами. Благодаря францисканцам и бернардинцам получают популярность изображения обнаженного Христа в терновом венце, подпершего щеку правой рукой и опирающегося на колено, как в статуе из Липперсдорфа в Саксонии, датируемой около 1510 года⁴⁰. Этот иконографический образ был усвоен краковской позднеготической скульптурой⁴¹. Его появле-

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

29 Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков. Каталог. М., 2003. С. 176–186. Кат. № 31–34.

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

31 Власова О.М. О некоторых особенностях Распятый в прикамской культовой пластике // Россия и

восточнохристианский мир. Средневековая пластика. Древнерусская скульптура. С. 176–183. Илл. 1–8.

32 Hausherr R. Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit // Die Zeit der Stauer: Geschichte—Kunst—Kultur. Bd. V. Supplement. Stuttgart, 1979. S. 131–168.

33 Ћоровић-Љубинковић М. Средњевијековни дуборез у источним областима Југославије. Београд, 1965. С. 60–63. Табл. XIII, XXXIX.

34 Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви. Париж, 1989. С. 316.

35 Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков. Каталог. С. 147–153. Кат. № 25.

36 Там же. С. 165–170. Кат. № 29.

37 Власова О.М. Пермская деревянная скульптура между Востоком и Западом. С. 38–40, 52–55, 61–64.

38 Kutal A. České gotické sochařství. S. 29, 112. Vyobr. 31, 190–193.

39 Dobrzeński T. Catalogue of the Mediaeval Painting. National Museum in Warsaw. Gallery of the Mediaeval Art. Vol. I. Warsaw, 1977. Cat. № 32, 33, 54, 84.

ние хорошо может быть объяснено литературными источниками⁴². Позже изображение оказывается широко распространенным в народной резьбе⁴³. В проникновении его в Россию скорее всего сыграла роль европейская гравюра. Появление первых известных изваяний относится ко второй половине XVII века, но обстоятельства этого, в сущности, неизвестны⁴⁴. Легенда о появлении в начале XVII века резной статуи Христа в Путивле благодаря Лжедмитрию лишена каких-либо оснований⁴⁵. Выполнение русских скульптур страдающего Христа в основном приходится на XVIII век, когда они получили распространение на весьма обширной территории⁴⁶. Пермские деревянные статуи Христа в темнице довольно разнообразны по иконографии и трактовке и явно обязаны различным образцам, существенно адаптированным на местной почве⁴⁷. 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 веков, 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 познеготический 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 веков⁴⁸, а также изваяниями, украшающими эстонские кирхи XVI–XVII веков⁴⁹. Впрочем, последние порой выдаются пышными формами барокко, которые в пермской деревянной

скульптуре заметно нивелируются, сохраняя при этом выразительную грубоватую эффектность⁵⁰. Эту роль отчасти выполняла умеренная примитивизация усваиваемого образца⁵¹.

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 века⁵², то о нем следует говорить как о вполне оригинальном направлении, обязанном новой культурной среде, хорошо знакомой с высокими образцами иконописи, лицевого шитья, ювелирного искусства⁵³. По-прежнему, однако, 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.

40 Błażejewska A. Sztuka w społeczności w okresie późnego średniowiecza // Sztuka około 1400. T. 2. Warszawa, 1996. S. 364. Il. 10.

41 Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. IV: Miasto Krakow. Cz. II. Warszawa, 1971. S. 116, 33. Fig. 571, 572.

42 Dobrzeński T. Chrystus Frasobliwy w literaturze średniowiecznej // Biuletyn historii sztuki. R. XXX. Warszawa, 1968. S. 279–299. *Idem*. Debilitatio Christi: A Contribution to the Iconography of Christ in Distress // Bulletin du Musée National de Varsovie. Vol. VIII. 1967. № 4. P. 93–111.

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

44 См.: Мальцев Н.В. Легенды о привозе в Россию скульптур «Христос в темнице» из Польши и Лифляндии в XVII и XVIII веках // Пресновские чтения. Вып. II. СПб., 1994. С. 12–22; Рындина А. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX веков // Искусствознание. Вып. 1/03. М., 2003. С. 234, 237.

45 Пуцко В.Г. «Христос у темниці» з Мовчанського монастиря в м. Путивлі // Путивльський краєзнавчий збірник. Вип. 5. Суми, 2009. С. 71–79. Ср.: Моздыр Н.И., Федорук А.К. Деревянная скульптура на Украине // Дерево в архитектуре и скульптуре славян. М., 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 века у указанного автора, разумеется, нет. См.: Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVIII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 2005. С. 200–202.

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

47 См.: Серебrenников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Раздел: Опись собрания пермской деревянной скульптуры. Кат. № 36–40, 68, 106, 143, 144, 158, 193, 198–207; Власова О.М. Пермская деревянная скульптура между Востоком и Западом. С. 95–101.

48 Carli E. La scultura lignea italiana. Tav. 42–68, 78, 82–89, 49.

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

50 См.: Власова О.М. Пермская деревянная скульптура между Востоком и Западом. С. 66–87.

51 Подробнее об этом: Власова О.М. Народный примитив в пермской деревянной скульптуре // Художественная культура Пермского края и ее связи. С. 117–122.

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

53 Искусство пермских вотчин Строгановых. С. 77–129, 129–171.