

О. М. Власова

**ПЕРМСКАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ**



О. М. Власова

**ПЕРМСКАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ**

Пермь
«Книжный мир»
2010

УДК 73/76 (719)
ББК 85.13 (85.101)
В. 58

ООО Издательство «Книжный мир», 2010

Ольга Власова

Пермская деревянная скульптура: между Востоком и Западом

Пермь, «Книжный мир», 2010

Пермская деревянная скульптура – часть русской храмовой пластики, необычайно яркое, удивительное явление. В православном храме скульптуры ценились нередко больше икон. На разных этапах развития пермская скульптура сохраняет черты общерусской, но имеет и свои характерные признаки. В предлагаемой читателю книге пермская деревянная скульптура исследуется во взаимосвязях с русским и европейским искусством. Все памятники классифицируются по функциональным, иконографическим и стилистическим признакам. Внимательно анализируются художественные и выразительные особенности пермской скульптуры. Материал охватывает длительный исторический период – с конца XVII до начала XX века. Книга рассчитана на студентов, преподавателей и широкую читательскую аудиторию, интересующуюся отечественным искусством.

Рекомендовано:

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской Академии художеств
(Москва).

Рецензенты:

доктор искусствоведения И.В. Рязанов,
кандидат искусствоведения В.А. Кулаков.

Научный редактор:

доктор искусствоведения А.В. Рындина.

ISBN 978-5-903861-11-8

© О.М. Власова, 2007
© Книжный мир, 2010

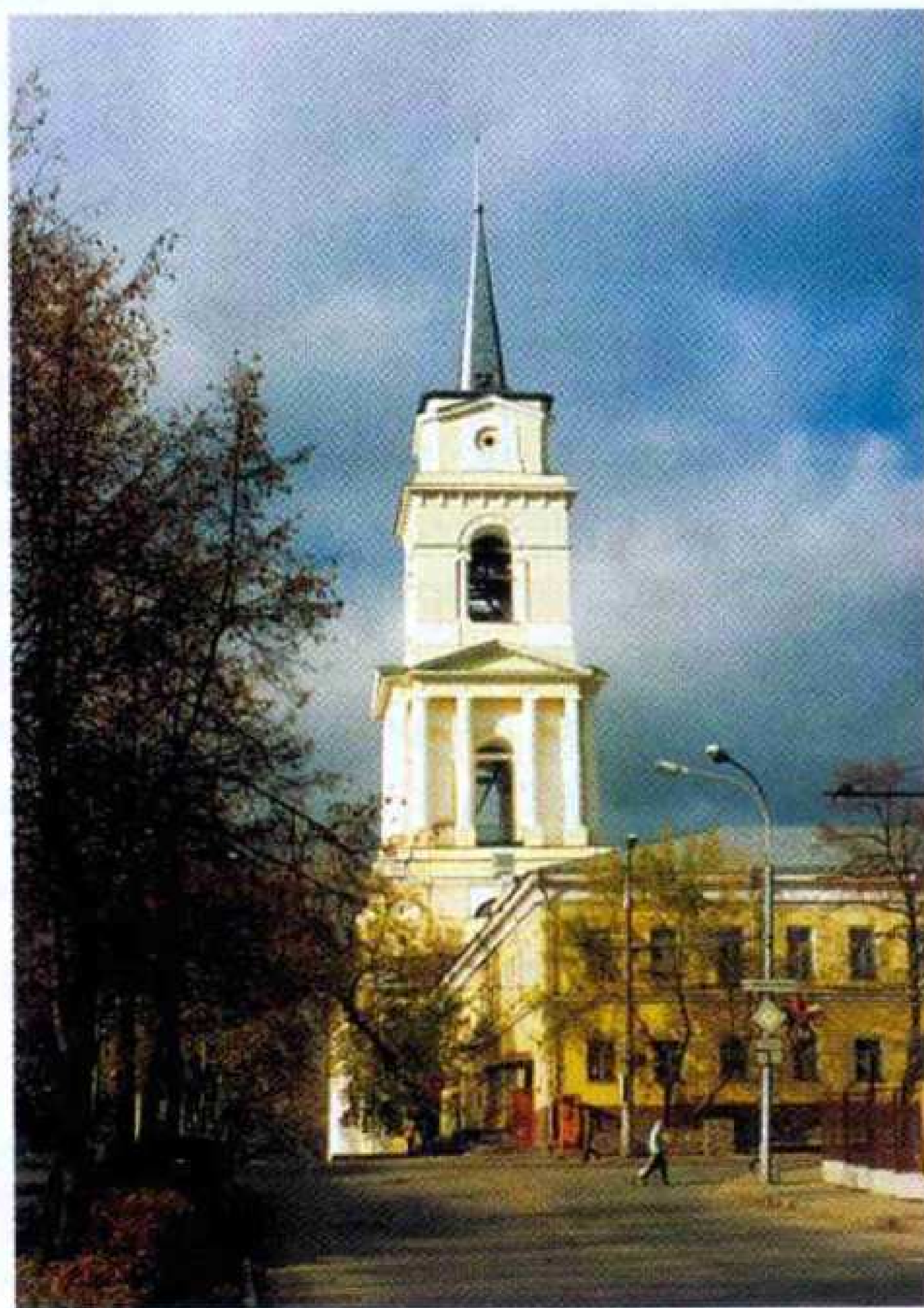
ПРЕДИСЛОВИЕ

Богата уральская природа и лесами, и реками, и полями, и скалами. Несметные сокровища таятся в глубине уральских холмов. Суров и древен этот край, издавна привлекая к себе людей отважных и энергичных, не боявшихся вступить с природой в борьбу, раскрыть и умножить ее богатства. Первыми русскими, появившимися в Прикамье, были древние новгородцы, приходившие сюда за пушниной. Поселения на Каме были редкими. В грамотах записано: «По обе стороны по Каме, до Чусовые реки места пустые, речки и озера дикие... пашни не пахиваны и дворы не стаивами...»¹.

С XIV века к местным финно-угорским племенам приходят большие массы русских переселенцев с севера и запада Древней Руси, приносящих сюда христианскую веру. Христианство воспринималось местными народами трудно и, конечно, наивно. К новым ликам Христа относились вполне по-язычески — изображение считалось самым божеством. Постепенно языческих идолов сменили изображения христианских Святых...

Пермская деревянная скульптура — неотъемлемая часть русской храмовой пластики. Это часть храмового синтеза искусств, сложившегося в русском православии. Это некая структурная единица огромного целого, сохраняющая черты общего, но имеющая и свои характерные признаки. С накоплением материала как в Пермском регионе, так и в других местностях, с появлением новых коллекций и новых публикаций возникла возможность более полной и объективной оценки этого яркого художественного феномена. В предлагаемой читателю книге проведено исследование пермского художественного явления в его взаимосвязях с русским и европейским искусством. Все памятники классифицированы по функциональным, иконографическим и стилистическим признакам. Поэтапно прослежена стилистическая эволюция. Внимательно проанализированы художественные особенности и выразительная специфика пермской скульптуры на протяжении длительного исторического периода.

Главная цель этой книги — создание наиболее полной картины сложения и развития пермской деревянной скульптуры на переходе от Средневековья к Новому времени и от Нового времени к Новейшему, т. е. с конца XVII до начала XX века. Как в любой переходный период истории, в это время в храмовой скульптуре происходят сложнейшие процессы — перестройка функциональных, пластических, стилистических свойств. Возникает новая пластическая система,



Спасо-Преображенский собор
(Пермь). 1798–1832

сохраняющая коренные основы православного искусства и вбирающая в себя многие качества европейской скульптуры, что явилось результатом вхождения России в общеевропейский художественный контекст. Все эти моменты отра-



Н.Н. Серебренников

зились на иконографической, жанровой, образной и формальной стороне русской – и пермской – скульптуры. Монументальность форм, эмоциональная открытость, огромная духовность и высокий профессионализм отличают пермские региональные вариации всех основных стилей эпохи: древнерусского стиля, барокко, классицизма, «библейского» реализма. В этом состоит характерность, самостоятельность и самобытность пермской деревянной скульптуры.

Объектом нашего исследования явилась храмовая скульптура из Пермского региона (Прикамья), памятники которой представлены в достаточно большом объеме во многих художественных центрах: Перми, Чердыни, Соликамске, Кунгуре, Березниках.

Одно из самых больших и известных музейных собраний России, составляющее ныне около 370 памятников, – коллекция Пермской государственной художественной галереи, на материале которой написана эта книга². Для сравнения привлекались памятники из других музейных собраний и церквей России. Эти материалы позволяют по-новому оценить значение пермской скульптуры как крупнейшего регионального явления русской храмовой пластики.



Экспедиция Н.Н. Серебренникова. 1920-е

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕРМСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

1. Краткий исторический экскурс

Для того чтобы лучше понять своеобразие и сущность пермской деревянной скульптуры, во многом зависящие от исторических, природных, этнокультурных условий ее бытования, необходимо полнее представить историю сложения и развития Пермского края.

Пермская деревянная скульптура имеет длинную предысторию, отчасти рассмотренную «пермистикой» (термин краеведа Л.В. Баньковского)³ с первобытных времен. На протяжении первого тысячелетия нашей эры складывалась та историко-культурная ситуация, в которой появилось христианство и развилась стройная художественная система.

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, проиэрастала промышленная слава Урала.

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

Пермь Великая (Верхнее Прикамье) всегда отличалась сложным и неоднородным этническим составом. С XIII века среднеуральские земли стали привлекать не только новгородских бояр, владимиросудальских князей, но и русских крестьян. В 1472 году Пермь Великая со столицей Чердынью вошла в состав Русского государства. Освоение русскими Прикамья стало более интенсивным с середины XVI века, когда по царским жалованным грамотам здесь была образована вотчина Строгановых. Главной формой освоения земель становится вольная стихийная и посадская колонизация⁴, которая началась с Севера, поэтому связи Прикамья с северными землями были главными несколько веков подряд, во всяком случае с XII по XVII век. Позднее, в XVI—XVII веках, во время массовой колонизации Прикамья русскими, выделяются два основных миграционных потока: из Европейского Севера (Новгородская, Вологодская, Вятская, Архангельская земли) и из Центральной России (Верхневолжье). Это обстоятельство обусловило наличие в пермской культуре и северных, и среднерусских особенностей.

Важнейшей особенностью прикамской культуры была ее тесная связь с культурами иноэтнососов — народов, исконно проживавших на данной территории или пришедших на нее еще в дохристианские времена. Большие возможности в заселении и освоении среднеуральских земель появились с присоединением к Русскому государству Казанского ханства (1552), добровольным вхождением в Русское государство основной части башкир (1555–1556), удмуртов (1557) и присоединением сибирских земель по окончании похода Ермака (1580-е). Русские со своими хозяйственно-культурными традициями наиболее активно участвовали в этнической истории коми-пермяков и манси, затем установились взаимосвязи с мари́йцами верховьев Сылвы и Уфы, с удмуртами верховьев Буя, позднее — с татарами и башкирами южных территорий Среднего Урала⁵. Постепенно между этими народами сложились сложные, но мирные взаимоотношения, затрагивающие многие стороны жизнедеятельности.

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 получили пермский звериный стиль, пермская деревянная скульптура, строгановская иконопись и строгановское золотое шитье.

Деревянная скульптура, очевидно, использовалась уже в пермских языческих культах. Первые христианские миссионеры, пришедшие в Прикамье в XIV веке, писали, что местные языческие статуи «суть болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезаемые...»⁶. Очевидно, речь идет именно о статуарной пластике, выполненной из дерева, хотя терминология здесь не совсем устойчива. Так, Н.В. и О.Н. Мальцевы пишут, что самые распространенные и популярные на протяжении ряда столетий названия резных скульптур — болван, болванец, истукан... — имели разное значение, ими обозначали далеко не однородные предметы. Термином «болван» чаще назывались античные статуи, а также изображения языческих идолов. Слово «истукан» в XVII веке использовалось как синоним «болвана». Слово «болванец» использовалось редко и главным образом в описаниях скульптурных, чаще всего декоративных изображений на предметах культа: хоросах, потирах, дарохранительницах. Еще один синоним для обозначения языческой скульптуры — «идол»⁷.

Древние языческие идолы в Прикамье не сохранились. Можно предположить, что по своему внешнему облику они напоминали идолов древних славян. Но очевидно, что к появлению христиан в Прикамье существовала развитая изобразительная система, способствовавшая более скорому и легкому усвоению христианства, которое, однако, устанавливалось в прикамских землях с большими трудностями и препятствиями. Н.Н. Серебренников, кроме скульптурных памятников со-

биравший и устные предания, писал: «Распространенность языческих деревянных изображений и происходившая христианизация способствовали появлению скульптур в церквях. Произошло это не сразу после присоединения местных жителей к христианству. Как известно, они еще долго чтили прежних идолов. Манси, например, соглашались принять христианство, если их идола поставят в церковь. Они даже готовы были платить за него подать... Во многих местах верили, что скульптуры — это живые божества, которые могут делать людям добро и насылать несчастья. Статуи-божества якобы ходили по ночам, навещали бедняков (г. Пермь), посещали дома в поисках пищи (д. Зеленята). При этом обувь на их ногах снашивалась, и верующие должны были снабжать статуи новой...



«Христос в темнице» из с. Большая Коча



«Параскева Пятница»
из с. Ныроб. ГАПО

По установившейся традиции в церквях и часовнях скульптуры почитались больше, чем иконы. Деревянным фигурам в церквях отводилась та же роль, какую играли языческие идолы в капищах... Обычно церковные обряды — крещение новорожденного, брачное венчание, отпевание умершего и т. п. — завершались поклонением статуе и приношением ей денег, обуви, холста, полотенца, яиц и пр. Во многих местах существовали легенды об особой духовной силе скульптур, им приписывали исцеления от болезней (в с. Слудка, д. Зеленята, в устье р. Косы)»⁸.

Итак, 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 демонстриру-



Икона Святых Стефана Пермского, Герасима, Питирима, Ионы. ПГХГ. XIX в.

ющими длительную консервацию языческих представлений. Живучесть языческой «памяти» в крестьянской среде порождает сложный, двойственный характер отношения пермяков к христианской религии. 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 хождении статуй. Безусловно, такое отношение к скульптуре отражало специфику «мифологического мировосприятия» крестьянства, отождествлявшего материальное и духов-

ное, природное и человеческое, как правило, не различавшего божество и изображение. Да и сама «конкретность», «материальность» объемной антропоморфной скульптуры как бы предполагала «языческое» отношение к изображаемому Святому. Отношение пермяков к статуям во многом явилось результатом совмещения христианских и языческих воззрений, синкретичности народного сознания, сохранявшейся на протяжении многих столетий.



Общий вид г. Чердыни

У истоков православной культуры Прикамья стояла незаурядная личность — Св. Стефан Пермский — один из значительнейших русских миссионеров. Его подвижничество было высоко оценено церковью: в 1547 году он причислен к лику Святых. «...Тебя же, о епископ Стефан, Пермская земля хвалит и чтит как апостола, как учителя, как вождя, как наставника, как проповедника, ведь благодаря тебе мы свет познали...» (Епифаний Премудрый)⁹.

Будущий миссионер и просветитель, епископ Пермский Стефан (в миру — Варфоломей) родился около 1340 года в Устюге Великом, а умер в 1396 году в Москве. От Св. Сергия Радонежского он получил огромный заряд духовной энергии и проникся идеей миссионерства. С юности зная пермяцкий язык, он составил для этого «бесписьменного» народа азбуку и задумал крещение Перми. Его намерения отвечали политике Московской Руси и поддерживались как духовными, так и светскими властями. Стефан получил благословение великого князя Московского Дмитрия Донского и митрополита Михаила-Митяя.

И вот Стефан, пройдя около 300 верст на север, оказался в главном пермском селении Усть-Вым, где сжег языческую молельню и построил первую христианскую церковь в честь Благовещения, которая отличалась особенной красотой зодчества и убранством. Вскоре он построил еще две церкви во славу Николая Чудотворца и Михаила-архангела, где вел богослужение на местном наречии. В Усть-Выме Стефан основал свою «резиденцию» — Михайловский монастырь, подавая пример пламенного и бескорыстного служения Богу.

В целом подвижничество Стефана сыграло огромную роль в приобретении «малых» народов к великой христианской культуре. А его миротворчество, проповедь взаимопонимания, постижение «чужой правды» актуальны до сих пор. Пока люди не научатся видеть и уважать «чужую правду», мира на земле не будет, — вот что утверждал Стефан всей своей жизнью.

До Перми Великой Св. Стефан не дошел. Это сделали в середине XV века другие епископы — Герасим, Питирим и Иона. Как известно, первое крещение коми-пермяков произошло в 1455 году¹⁰. В 1462 году епископ Иона провел повторное крещение Перми Великой, при этом он прошел по Каме и Чусовой, побывав, в частности, в Чердыни и Соликамске. Так, в христианство был обращен пермский князь Михаил, он стал сам содействовать распространению православия в Прикамье, строительству церквей и монастырей, которые становятся центрами духовного и нравственного просвещения, крупнейшими очагами художественной культуры. «Все монастыри Прикамского края, существовавшие до открытия епархии в Перми, были средоточием христианского просвещения, источником благочестия и нравственности», — писал в начале XX столетия священник Яков Шестаков¹¹.



Икона Святых Стефана Пермского, Герасима, Питирима, Ионы. Фрагмент: Св. Стефан Пермский. ПГХГ. XIX в.

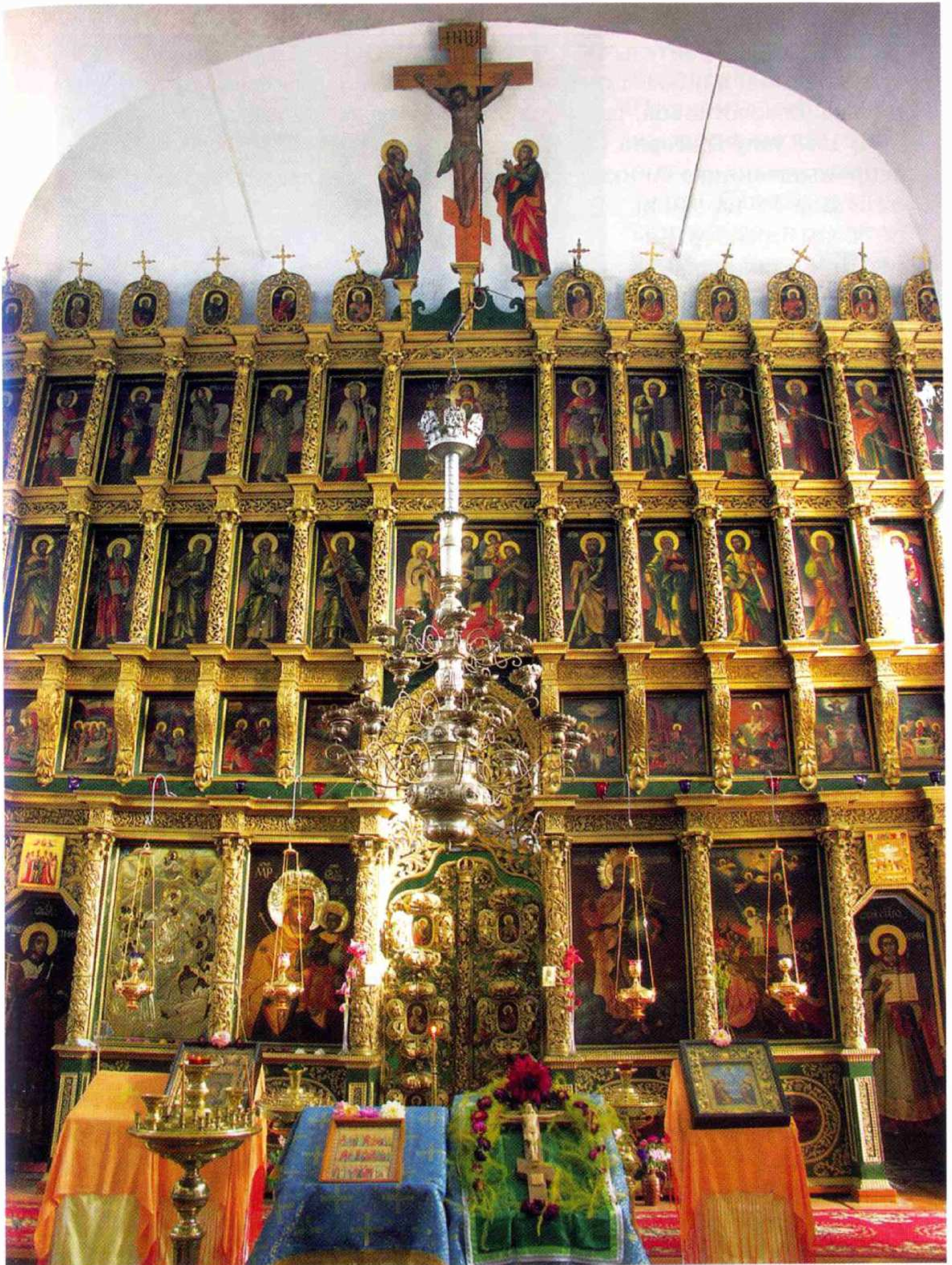
миссионерскими деяниями в Прикамье и Вятке. Дальнейшая история христианского подвижничества на Урале связана со Св. Симеоном Верхотурским, епископом Иоанном (Островским), архиепископом Андроником (Никольским) и многими другими последователями Св. Стефана Пермского.

С конца XV века начинаются промышленные разработки уральских недр. Процесс экономического и промышленного освоения Прикамья во многом связан с деятельностью крупнейших магнатов, сначала именитых людей, затем баронов, а позднее графов Строгановых^{1 3}. 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 высокообразованными меценатами, Строгановы

В конце XVI века были основаны три самых крупных монастыря Прикамья: Иоанно-Богословский в Чердыни, Вознесенский в Соликамске и Спасо-Преображенский в Пыскоре. Причем последний вскоре стал главной прикамской обителью. Основание монастыря относится к 1558–1560-м годам и непосредственно связано с именем Строгановых. Пыскорский монастырь в XVI–XVIII веках был подлинным оплотом христианства в Прикамье^{1 2}. Он приобщал инородцев к Русской церкви и укреплял в вере православных единомышленников. Из этой монашеской обители вышел Св. Трифон Вятский, прославившийся своими



Иоанно-Богословская церковь (Чердынь). 1718



Иконостас Иоанно-Богословской церкви (Чердынь). 1734

привлекали к строительству и убранству храмов наиболее талантливых художников и наиболее подготовленных мастеров, в частности иконописцев, позолотчиков, резчиков деревянной скульптуры.

В 1558 году Григорий Строганов, сын богатого сольвычегодского солепромышленника Аникия Строганова, получил жалованную грамоту от Ивана IV на земли по обоим берегам р. Камы от Соликамска до р. Чусовой. В 1597 году Строгановым были пожалованы уже среднекамские земли по рекам Нытве, Югу, Очеру и Ошапу. Строгановы обязаны были строить укрепленные городки, содержать ратных людей, развивать солеварение и сельское хозяйство, искать руды, плавить металлы. На землях Строгановых строятся городки-крепости: Камгорт (1558), Кергедан, или Орел-городок (1564), Нижний Чусовской (1568), Сылвенский и Яйвинский остроги (до 1579). Эти ранние деревянные комплексы не сохранились. Представление о них можно составить по более поздним описаниям или аналогам.



Преображенская церковь из с. Янидор (Хохловка). 1702

В XVI веке (ок. 1570) архиерейская кафедра из Чердыни переместилась в Вологду. В связи с этим епископы стали именоваться Вологодскими и Пермскими. Удаленность епархиального центра сказалась на активности церкви в уральской провинции. Этот период не отмечен какими-либо выдающимися событиями. Хотя известно, что при Варлааме (1576–1584) из Вологды в Сибирь через Урал были посланы десять священников — для обращения инородцев в православие. По-видимому, это стало возможно в результате похода Ермака в Сибирь (1581–1582). Прикамье, как уже было сказано, служило плацдармом для колонизации восточных земель¹⁴.

Храмовое зодчество — отдельная страница культурной истории края¹⁵. Как и во всей России, прикамские храмы центрировали территории древних монастырей, доминировали в городской и сельской застройке, осуществляли самые разнообразные функции в духовном укреплении населения, в повышении культуры и развитии разнообразных искусств. Во все времена российской истории храм был традиционным сосредоточением помыслов и усилий паствы, духовенства, талантливых строителей и художников.



Троицкий собор (Соликамск). 1685–1697

Согласно традициям, первые храмы в Прикамье строились из дерева местных пород — сосны, ели и кедра. Самым старым сохранившимся деревянным храмом Прикамья является церковь Богоявления в древнем селе Пянтег Чердынского района. Ее датируют концом XV — началом XVI ве-

ка. По своим конструктивным и выразительным средствам она очень проста. Это высокая шестигранная призма, перекрытая шестискатной же кровлей, которая увенчана маленькой луковичной главкой с крестом. Характерный облик имеет Преображенская церковь с. Янидор, также Чердынского района, другой сохранившийся памятник прикамского деревянного зодчества. Освященная в начале XVIII века, Преображенская церковь, вероятно, построена на месте еще более древнего деревянного храма. Здесь встречается самый распространенный тип клетской церкви — с двускатной клинчатой кровлей. Пятигранный сруб образует алтарную апсиду. Сруб храма и апсида завершаются крещатыми бочками с главами, покрытыми лемехом. Обе архитектурные композиции тесно связаны с традициями северорусского деревянного зодчества, что совершенно точно подтверждают и памятники деревянного зодчества, собранные в архитектурном музее-заповеднике «Хохловка» (ныне — филиал ПККМ).

Каменные храмы Прикамья особенно активно строятся со второй половины XVII века. Крупным центром строительства в этот период становится Соликамск¹⁶, в архитектурном облике которого преобладают, пожалуй, уже не северорусские, а среднерусские, в частности московские, признаки. Важнейшую градообразующую роль играет в Соликамске каменный Троицкий собор (1685–1697). Обширное здание собора уступами многочисленных объемов создает величественный профиль монументальной пирамиды. Особую живописность придают два крыльца (первоначально их было три), богато украшенные всевозможными элементами архитектурного декора. Здесь и двойные арки с «гирьками», балясины, разнообразные колонны, карнизы, причудливые кровли. И только при обходе собора возникает удивительная картина игры линий и форм, напоминающая сказочные фантазии московского барокко. Если Троицкий собор был рассчитан для службы в летнее время, то

теплый Крестовоздвиженский храм (1709) – для зимы. Этот храм принципиально отличается своей декоративной обработкой от Троицкого собора. Ансамбль городской площади завершает колокольня, расположенная на крутом берегу речки Усолки. Она создает главную архитектурную вертикаль.

В восточной части города, организуя центральную улицу, располагается церковь Богоявления (1687–1695). В архитектурно-планировочном отношении она связана со всем городским комплексом. Своим объемным решением, богатым декоративным убранством церковь не только не уступает в художественном отношении Троицкому собору, но, как бы раскрывая пространство центральной площади, составляет с ним единое целое. Размах архитектурного ансамбля древнего города Соликамска выражается еще более удаленными от центра церквями: Преображенской, Введенской и Спасской.

Из многочисленных городов и поселений, основанных Строгановыми, выделяется Новое Усолье (1606), впоследствии столица их уральского родового имения. В 1724 году «иждивением» барона С.Г. Строганова здесь закладывается Спасо-Преображенский собор. Одновременно строится собственный каменный дом. Во внешнем облике строга-



Общий вид г. Усоляя

новских построек чувствуется влияние традиций XVII века, но в то же время здесь присутствуют уже и черты русского барокко первой четверти XVIII века. В стилистическом единстве с собором и палатами Строгановых построена высокая многоярусная колокольня, напоминающая знаменитые архитектурные доминанты нарышкинского барокко.



Спасо-Преображенский собор (Усолье). 1724–1731

Южнее современной Перми важнейшим градообразующим центром в XVII веке стал г. Кунгур, заново отстроенный в 1663 году при слиянии рек Ирени и Сылвы. Кунгур быстро развивался как торгово-транспортный центр, связывавший центр России с Сибирью. С XVIII века в Кунгуре ведется обширное каменное строительство. В 1700 году рядом со старой деревянной церковью Параскевы Пятницы закладывается Благовещенский собор. Вставшее на ноги местное купечество начинает вкладывать средства в строительство многочисленных храмов. Кунгур оказывается одним из первых духовно-просветительских центров Прикамья.



Петропавловский собор (Пермь). 1757–1764

В 1723 году был основан город Пермь, будущий центр Пермской губернии. Первый каменный храм Перми – Петропавловский собор (1757–1764) – представляет собой довольно редкий на Урале памятник русского провинциального барокко. Об этом говорят отдельные детали внешнего оформления и время постройки, но в отличие от столичных храмов пермский собор весьма скромнен и строг в декоративном убран-

стве. В пермских летописях сообщается, что в 1847 году собор был украшен монументальными росписями.

Известный историк архитектуры А.С. Терехин подводит итог развитию древнерусского зодчества Прикамья в XVI–XIX веках. Он считает, что ранняя прикамская архитектура, наряду с традиционными для Москвы чертами, обладала и большим своеобразием художественных решений. Это проявилось в своеобразной трактовке типа клетской церкви, перенесенной в каменное зодчество, в оригинальном декоре храмов, украшенных полихромными изразцами местной работы и характерным «жучковым» орнаментом фризов, в активном использовании металла для конструкций и частей здания: связей, куполов, плит, ставней, дверей и т. д.¹⁷.

Каменная архитектура Прикамья, по нашему мнению, развивалась в русле стилистической эволюции всего русского зодчества. Но в целом местные архитектурные комплексы укоренены в московской архитектурной традиции.

2. Символика православного храма

Пермская деревянная скульптура, доставленная из крупных храмовых комплексов, была тесно связана с церковной архитектурой, прежде всего с иконостасом. Изменения в понимании храма, иконы, иконостаса, происходившие во все времена христианской истории, прямо отражались на развитии храмовой пластики.

Восприятие храма как главного сакрального символа христианства известно с раннехристианских времен. В дальнейшем символика храма становилась все более глубокой и многогранной¹⁸. Особенно активно этот процесс шел в XX столетии, когда в сложении русской идеологии храма большое значение приобрели труды русских религиозных философов, которые развивали идеи соборности, софийности и космизма. Причем главной ценностью и главной функцией храма для них осталась сакральная: храм — это всегда место встречи человека с Богом (Абсолютом). Храм для религиозного сознания всегда есть некий универсальный символ, наделенный благодатью, целокупностью, особой полнотой бытия¹⁹.

Полифоническим сакральным символом, где особо наглядно отражена динамика Священной истории, является классический пятиярусный иконостас с его рядами — праотеческим, пророческим, апостольским, праздничным и местным. Традиционно эту алтарную преграду трактуют как грань между двумя мирами — временным и вневременным. Иерархическое строение иконостаса, идея порядка, «чина» есть форма подчинения храмовому целому и в конечном итоге полноте Абсолюта. Иконостас, объединяющий в себе разнопространственные, разновременные и одновременные события, индивидуален и органичен²⁰.



Иконостас Богоявленской церкви (Соликамск). XVIII в.

Православная икона, входящая в иконостас, предельно концентрированно выражает символику храма²¹. В христианской традиции икона прежде всего вероучительный текст, призванный помочь постижению истины, и только потом произведение искусства. И, как всякий текст, она обладает собственным языком, своей предметно-пространственной композицией, своей пластической формой, своим колоритом. Это особый язык, где каждый знак — символ, обозначающий нечто большее, чем он сам.

«Церковный образ, — пишет Л.А. Успенский, — всегда выражал Откровение Церкви, неся его в видимых формах церковному народу как



Иконостас Спасо-Преображенского собора (Пермь). Сер. XVIII в.

ответ на его вопросы, как руководство и наставление, как жизненное задание, преобразование мира и начаток Царствия Божия. Божественное Откровение и его приятие человеком составляют единое действие... Бог нисходит и открывается человеку, человек отвечает, восходя к Богу, сообразуя свою жизнь с полученным Откровением. В образе он получает Откровение и образом же отвечает ему в меру своего ему причастия. Иначе говоря, икона есть видимое свидетельство как схождения Бога к человеку, так и устремления человека к Богу...»²².

Идею Откровения — путь Бога в истории и путь восхождения человека — стало необходимым раскрыть в «видимых» образах. Уже в Византии возникает алтарная преграда с несколькими рядами икон. В храме Св. Софии в Константинополе (532—537) это были изображения Христа и склонившихся к нему Богородицы, ангелов, пророков

и апостолов — важные в вероучительном отношении и доступные для поклонения, но не закрывающие алтарного пространства. В XI—XII веках преграда увеличивается: на горизонтальной балке появляются длинные доски с отдельными изображениями Деисуса, Богородицы, двенадцатых праздников. Иконы помещались также на колонках темплона. Меж ними висели шелковые завесы, алтарь продолжал оставаться открытым. И именно в это время в монашеской среде зарождается практика полного закрытия преграды завесою и постановки между колоннами икон Христа, Богородицы и главных христианских Святых.

Высокий русский иконостас возникает именно из переживания Церкви как собора, как воплощение единства мира видимого и невидимого, божественного и человеческого, небесного и земного — из переживания храма как неба на земле, в котором иконостас предстает свидетельством того, что «приблизилось к нам Царствие небесное».

История высокого русского иконостаса, сложившегося в XV веке, изучена с достаточной полнотой. Иконостас переходного периода, от Средневековья к Новому времени, проходит первоначальную стадию осмысления²³.

В XVI—XVII веках в России, вслед за послеренессансной Европой, произошел сдвиг религиозного сознания: постепенно возобладало умопостигаемое представление о божественных небесах, отнесенных в заоблачные сферы, и грешном земном существовании. На земле мы живем, на небесах спасаемся — так можно было бы выразить новое настроение общины²⁴. С процессом перестройки русской культуры Нового времени ренессансные формы появляются и в русском храмовом зодчестве. Эстетика «становящегося единства» сменяется «дуалистической» эстетикой построения совершенных форм, отражающих абсолютное совершенство и недостижимость Божества. Эти тенденции выражены в архитектуре центричного типа — в храмах, имеющих симметричный план и вертикальную ориентацию композиций.

Квинтэссенция этого типа — храмы нарышкинского барокко конца XVII — начала XVIII века. Это условное название стиля русской архитектуры, связанного с деятельностью Нарышкиных, ближайших родственников Петра I. Этот стиль соединил в себе традиции русского белокаменного узорочья и «флемского» (фламандского) барокко. Все 1680-е годы шло начатое Феодором и продолженное Софьей строительство новых церквей в Кремле, в Измайлове, в Донском, Новодевичьем, Троице-Сергиевом монастырях, в московских приходах и подмосковных вотчинах. В 1690 году были заложены два сходных по типу и характеру храма, которые представляют собою высшее выражение новых устремлений, — это церкви Знамения в Дубровицах и Покрова в Филях. Перед нами принципиально новое понимание храма. Бывший когда-то «небом на земле», храм становится символом устремленности к небу.

Новое архитектурное пространство требует, безусловно, 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 в центре иконостаса — от Царских врат до Распятия²⁵. Христоцентрической программе отвечает барочное решение иконостаса, превращенного в целостную «стену», динамично вознесенную к куполу. Все его ярусы объединены одним за-

мыслом, подчинены цельной богословской программе: предвозвещение, воплощение, деяния, крестная смерть, воскресение и Страшный суд Иисуса Христа.

Из всей истории спасения особенно выделены события Страстной седмицы: Моление о чаше, Приведение к Каиафе, Биение у столпа, Коронование тернием, Несение креста и Распятие, – вызывающие особое сопереживание. В барочных храмах алтарная преграда предстает как развернутое театрализованное действо с актами: творения (праотеческий ряд), предвозвещения (пророческий), воплощения (праздники), предстояния (Деисус) и спасения (Страсти и Распятие)²⁶.

Масштабно и пластически выделена осевая доминанта: Царские врата, Христос Великий Архиерей в деисусном ряду, икона Воплощения в пророческом чине со Святым Духом между нею и иконой Бога Отца праотеческого ряда, ярус Страстей Христовых и на самом верху Распятие с предстоящими. Литургия – главное таинство Церкви, поэтому икона Тайной вечери как средоточия христианства помещается в средокрестии иконостаса – над Царскими вратами²⁷.

Верхний ярус – Распятие с предстоящими – является кульминацией основной темы иконостаса и композиционно завершает его построение. Как и Страсти, Распятие появляется под непосредственным влиянием «латинства» и в Русской церкви узаконивается постановлением собора 1667 года, который благословил завершать иконостасы Распятием.

Во второй половине XVII века резчиками Оружейной палаты и местными мастерами в разных районах России (в Москве, Ярославле, Твери, Переславле-Залесском, Великом Устюге, Костроме) было сооружено множество высоких иконостасов, где появилась пышная позолоченная резьба.

Новый иконостас обильно «нагружался» скульптурой. Только на Царских вратах размещалось до 26 резных изображений. На створках Царских врат – Благовещение и евангелисты, над вратами – Тайная вечеря, Древо Иессеево, ангелы с рипидами; с XVIII века – изображения отцов церкви Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, других избранных Святых.

Одним из наиболее величественных стал иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве (1683–1685), которому следовали многие провинциальные мастера.

«Русский иконостас второй половины XVII в., по существу, превратился в гигантскую резную раму, – пишет Бусева-Давыдова. – Это, очевидно, было вызвано стремлением обособить каждую икону, акцентировав ее содержание для молящегося. Такой процесс шел почти параллельно процессу обретения иконой ряда черт живописи Нового времени, т. е. сближения иконы и картины»²⁸.

Наиболее важное, на наш взгляд, значение имеет рассуждение И.Л. Бусевой-Давыдовой о причинах «глобального» процесса переос-

мысления и перестройки всей храмовой системы: «С нашей точки зрения, описанное явление нельзя интерпретировать как результат «обмирщения» церковного искусства, отражающего оскудение религиозности в русском обществе. На рубеже Средневековья и Нового времени в России, как и в странах Западной Европы, произошло изменение характера религиозного чувства, изменение переживания основных моментов вероучения. Во-первых, формирование самосознающей личности привело к индивидуализации общения с Богом и в конечном счете не к уменьшению, а к углублению духовной жизни... Во-вторых, Божество стали воспринимать не столько в трансцендентном, сколько в персональном плане: в богочеловеческом естестве Христа акцент явно оказался перенесенным на вторую, человеческую природу Сына Божия.

Это необыкновенно усилило возможность сопереживания евангельскому рассказу, актуализировало священную историю. У молящегося возникла потребность не в предстоянии, а в соучастии; поэтому, например, праздничные иконы воспринимались не как сакральные вехи в круговороте церковного года, а как сцены, происходящие на глазах у собравшихся»²⁹. С еще большим основанием это можно сказать о цикле Страстей — не случайно Страсти Христовы в XVII веке образуют отдельный ряд в русских иконостасах³⁰. Так церковное искусство при сохранении «соборности» к концу XVII века становится в большой мере душевным, личностным.

Иконостасы второй половины XVII века, как считают исследователи, стали самой заметной принадлежностью церковного интерьера. Поскольку как отдельные части храма, так и предметы, причастные к богослужению, издревле имели символические значения, связанные с литургией, в научной литературе предпринимались попытки выявить символику иконостаса нового типа. Весьма плодотворными представляются опыты семантического анализа поздних барочных иконостасов, которые были предприняты И.Л. Бусевой-Давыдовой, обращающейся, в свою очередь, к трудам Н.И. Троицкого. Основываясь на Святоотеческом толковании алтаря как рая, Н.И. Троицкий уподобил высокий иконостас ограде рая, Царские врата райским вратам, а растительный орнамент райским деревьям, цветам и травам. Такая символика предполагала обильное насыщение иконостасной «стены» многочисленными растительными формами. В барочных иконостасах появляются разнообразные картуши, колонки, витые или обвитые резными виноградными лозами. «Наиболее распространенными мотивами «белорусской рези», — пишет Бусева-Давыдова, — были прорезные колонки, обвитые виноградной лозой, виноградные и акантовые листья, гребни с перлами, картуши типа «скрученного пергамента», натуралистически переданные цветы и фрукты. Среди цветов первое место занимает стилизованный гибиск (китайская роза) с отогнутыми чашелистиками и вытя-

нутым венчиком, значительно реже встречаются подсолнухи, еще реже розы. Из фруктов обычны треснувшие гранаты, яблоки, груши, лимоны, мелкие плоды наподобие инжира, а также орехи в раскрытых чашелистиках. Резчики, несомненно, воспроизводили их не как условную декорацию, но как своеобразные «портреты» реальных, пусть и экзотических растений»³¹.



Иконостас Спасо-Преображенского собора (Пермь). Фрагмент. Сер. XVIII в.



Иконостас Спасо-Преображенского собора (Пермь). Фрагмент. Сер. XVIII в.

Все перечисленные плоды и цветы в западноевропейском искусстве имели символическое значение: гранат означал Страсти Христовы, яблоко, апельсин, персик — грехопадение (но также и спасение), инжир — плод евангельской смоковницы, подсолнух — символ Христа, грецкий орех — напоминание о двойном естестве Христа, роза — символ Богородицы и т. п.³².

«Флемская» традиция резьбы продолжается во многих иконостасах первой половины XVIII века как Москвы и Петербурга, так и всей российской провинции. В поздних иконостасах «эмансипировалась» скульптура, раньше ограниченная Распятием, венчающим иконостас. «Из этой единственной скульптурной формы, допущенной Собором 1666—1667 годов, в дальнейшем произрастет богатое скульптурное убранство русских иконостасов XVIII столетия»³³.

По вышеприведенным рассуждениям очевидно, что в XVIII веке средоточием скульптуры стало не пространство собора, а стена иконостаса, организованная наподобие европейских барочных алтарей. Строгая структура древнерусского ярусного иконостаса сменилась в XVIII веке свободной динамичной композицией из архитектурных, скульптурных и декоративных мотивов. Иконостас в целом стал пониматься как сим-

вол Небесного бытия. Этой символике подчинялись все элементы орнаментальной и фигуративной резьбы, входившей в «рамочную» структуру иконостаса.

3. Иконография и топография храмовой пластики

Известный исследователь русской деревянной скульптуры Н.Н. Померанцев еще в 1960-е годы писал: «Конечно, скульптура на Руси не была распространена в равной степени с живописью, но она была любима русским человеком, и ее было достаточно много. Об этом свидетельствуют многочисленные архивные документы и записки иностранцев, посещавших Россию. На протяжении столетий скульптура из дерева прочно входила в быт русских людей... В XVI веке вопрос о светской скульптуре был предметом разбора в известном деле крупного дипломата дьяка Висковатого. В XVII веке знаменитый иконописец и теоретик искусства Симон Ушаков ставит на первое место искусство «статуарное — из камня, дерева, кости и других материалов, вытачивание», а затем уже упоминает все другие виды искусства. Приехавший в 1670 году в Москву иностранец Рейтенфельс считал нужным особо отметить, что «русские выделывают искусно из дерева разные вещи»... Именно на Руси, в стране лесов, были все условия, способствующие развитию и процветанию деревянной скульптуры. Передавая от поколения к поколению художественные навыки и мастерство резьбы, русские скульпторы-умельцы на протяжении веков бережно хранили исконные народные традиции, способствующие созданию оригинальной самобытной скульптуры»³⁴.

Далее Н.Н. Померанцев задается вопросом, почему же, несмотря на наличие в прошлом такого большого количества скульптуры, ее сохранилось так мало. Причины он указывает следующие: частые пожары и опустошительные набеги интервентов; специальный указ Святейшего правительствующего синода от 15 марта 1722 года, требовавший изъять скульптуры и направить их в Святейший синод; практика скрывания памятников, стремление спрятать их подальше — в такие места, где бы они меньше попадались на глаза. «Таким образом, скульптурные изображения оказались на пыльных чердаках монастырских зданий, на колокольнях, в рухлядных, кладовках или чуланах...»³⁵.

Несмотря на огромные потери, сегодня следует признать, что внутреннее пространство древнерусских церквей всегда было достаточно насыщено пластикой, сохранившиеся памятники которой в основном датируются XVI–XVII веками.

Древнерусский иконостас издревле украшался скульптурами. В XII–XVI веках плоскорельефные фигуры Святых, птиц и зверей вырезались на горизонтальных тяблах и Царских вратах. Нередко в «нижнем ставе», т. е. в местном ряду иконостаса, наряду с живописными устанавливались и резные иконы. Сохранилось несколько резных Царских врат XIV–XV веков из новгородских, псковских, ростовских, вологодских

церквей — со сквозной резьбой в виде плетенки. У иконостаса, как правило, стояли и большие киоты со скульптурными изображениями самых популярных на Руси Святых.

Множество скульптур располагалось непосредственно в храмовом интерьере.

Один из самых выдающихся памятников деревянной резьбы XVI века — «Царское место» царя Ивана IV³⁶, которое, по сути, было повторением трона царя Соломона. На филенках помещены барельефы с сюжетами, посвященными истории принятия христианства. Это одно из первых на Руси резных сооружений со сложной иконографической программой и совершенным пластическим исполнением.



Иконостас Петропавловской церкви в с. Павловское. Фрагмент. Кон. XVIII в.

Кроме царских и патриарших «мест», большую пластическую нагрузку в церковном интерьере имели и клиросы, которые устраивались для помещения клира на солее, около боковых стен храма. В их декоре в изобилии появились объемные элементы. К типу клиросов относятся и круглые амвоны для чтения проповедей. Амвон являлся, в сущности, кафедрой для митрополитов. В конце XVII века амвоны были заменены пристолпными кафедрами. На амвоне можно было захватить власть, существовало так называемое амвонное право. Единственный уцелевший амвон — «Халдейская печь» из Новгородского Софийского собора XVI века, в которой совершался обряд ввержения трех отроков, Анания, Азария и Мисаила, в огненную печь по приказу царя Навуходоносора. (В настоящее время находится в собрании ГРМ.) Есть упоминания о подобном амвоне в Успенском соборе Московского Кремля³⁷.

Надпрестольные сени³⁸ устраивались в алтаре, над плащаницей, над ракой с мощами, над царскими и патриаршими местами. Происходят сени от алтарного кивория первых веков христианства в виде четырех колонок с капителями, поддерживавшими сферическую крышу над престолом. Один из примеров древнерусской сени — сень XVI–XVII веков из часовни Романово-Борисоглебска Ярославской области; внутри этой часовни находилась статуя Св. Николая Чудотворца (в настоящее время находится в собрании ГРМ).

В алтаре хранилось еще множество скульптур: престол, украшенный орнаментальной резьбой и фигурами ангелов, запрестольный крест,



«Господь Саваоф» из часовни при Петропавловском соборе г. Перми.
ПГХГ. Кон. XVIII в.

порой огромных размеров, скульптура Господа Саваофа, резные иконы Христа, Богоматери, Чуда Св. Георгия о змие, Чуда Св. архангела Михаила в Хонях и другие.

Аналой – а их в каждом храме было несколько – обычно декорировался как фигуративной, так и орнаментальной резьбой, представляя собой пышное, пространственно-емкое сооружение, обычно связанное с храмовым комплексом в единое целое.

С середины XVII века декоративная роль деревянной пластики в ансамблевом решении внутреннего убранства церковных зданий неизменно возрастает. С 1730 года большие фигуры евангелистов ставились под парусами главного купола (много таких сохранилось в Моршанске, Поволжье). В XVIII веке в трапезной стали сооружать особые скульптурные иконостасы. Они украшались изображениями, сюжетами которых были притчи, акафисты, сцены из земной жизни Христа. Появились «отдельные скульптурные группы, связанные, в частности, с конструкцией Гроба Господня. Кроме того, существовали и настенные храмовые образы»³⁹.

Центрами художественной резьбы были, как правило, мастерские крупных монастырских и городских комплексов. Наиболее крупными центрами древнерусской резьбы по дереву были: Оружейная палата Московского Кремля, мастерские в Ростове Великом (возможно, при дворе архиепископа), Костроме, Ярославле, в Соловецком, Кирилло-Белозерском, Спасо-Прилуцком монастырях, в Новгороде и Пскове, в Архангельске и Каргополе, в Вологде, Сольвычегодске и Великом Устюге. Наи-

более известные мастера иконостасной резьбы конца XVII – начала XVIII века – «носители восточноевропейского барокко» – Карп Золотарев, побывавший на Украине, Клим Михайлов из Белоруссии, Василий Познанский из Польши, другие художники западного происхождения, работавшие в Оружейной палате и Посольском приказе в Москве⁴⁰.

Образцы, которые использовались в этих мастерских, мало известны. Византийцы, расписывавшие в XI веке Киево-Печерский храм, первые ввели у нас книгу «Подлинник». Более семи столетий эта книга служила руководством для русских иконописцев, но ею пользовались и резчики. В архиве Оружейной палаты упоминаются «Две книги мастерские к резному делу в лицах». Известна рукописная книга XVII века «Чин мастерству» для художников, переписчиков книг, мастеров золотого и серебряного дел и деревенских ремесленников, расписывавших посуду, деревянные игрушки и мебель. Для резчиков, как и для иконописцев, которые обычно знаменили (наносили контуры на заготовку для резьбы), а потом делали росписи, служили руководством «Лицевые подлинники и прориси» или «Ескизы», в большом количестве появившиеся в XVII веке⁴¹.

Оживленные контакты с Украиной, Белоруссией, Италией, Голландией способствовали тому, что русские зодчие, резчики, иконописцы пользовались книгами и гравюрами, привозимыми с Запада⁴². Однако по распространенности и значению на первое место должны быть поставлены лицевые библии. Среди них главным источником новой иконографии была Библия Пискатора, свод из 500 с лишним гравюр с произведений итальянизированных голландских и фламандских живописцев, изданный в 1650 году гравером и издателем Яном Фишером (латинский эквивалент его фамилии – Piscator). Второе издание 1674 года получило особенно широкое распространение в России⁴³. В ходу были также Библия Кореня, Библия Борхта, Библия Мериана, Новый Завет Вейгеля, Наталиса и ряд других изданий этого рода. Образцы для декоративных мотивов эпохи барокко были в большом числе представлены в опубликованном в 1736 году альбоме гравированных рисунков под названием «Первая книга форм рокайль и картель» французского ювелира и резчика по дереву Ж. Монди-сына. Царские иконописцы и живописцы, мастера крупных художественных центров активно пользовались этими источниками на протяжении всей второй половины XVII века.

Мастера, которые исполняли резчицкие работы в иконостасах барокко, безусловно, были хорошо знакомы с европейской скульптурой. Пышная барочная резьба появляется в XVIII веке в двух вариантах: один из них близок к польско-немецкому барокко, а другой, вероятно, обязан влиянию «флемских» иконостасов, к тому времени широко распространившихся в России⁴⁴. Тип «флемского» иконостаса, как считает И.Л. Бусева-Давыдова, пришел в Россию через белорусские земли. «Бе-



«Распятие» из г. Соликамска.
Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

лорусская резь» более сочна, пластична, в некотором отношении более реалистична, в то время как немецкая и польская резьба отличаются большей сложностью, даже запутанностью композиций, наличием геометрических мотивов, обилием статуарной пластики.

На Пермскую землю реформаторские веяния проникали мощно и достаточно быстро через таких крупнейших мастеров, работавших по заказам прикамских магнатов, как Федор Зубов (выходец из Усолья Камского), Иван Максимов, Илья Филиппов и другие известные мастера конца XVII – начала XVIII века, иконы которых хранятся во многих музейных собраниях Урала, в частности в Пермской государственной художественной галерее⁴⁵.

4. Сюжетное разнообразие пермской деревянной скульптуры

Русская деревянная скульптура, как и пермская, в частности, имела разветвленную систему жанров и множество иконографических вариаций того или иного сюжета. Целенаправленное изучение проблемы жанров в отношении к средневековой культуре предпринял Г.К. Вагнер в своей книге «Проблемы жанра в древнерусском искусстве»⁴⁶, которая при всей ясно видной проблематичности не утрачивает своего значения и сегодня. Образование жанров, их систематизацию и развитие он рассматривал на материале иконописи, скульптуры, монументальной и миниатюрной живописи XII–XV веков, «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.

Используя традиционный иконографический метод, нашедший многократное применение в трудах русских исследователей конца XIX–начала XX века, Н.Н. Серебренников выстраивает в пермской деревянной скульптуре целый ряд иконографических групп: «Христос в темнице», «Распятие», «Господь Саваоф», «Ангелы», «Апостолы», «Никола Можайский» и т. д. Подобную классификацию более чем 400 скульптур создал в середине XIX века нижегородский архимандрит Макарий при описании храмов Арзамасского уезда⁴⁷. Иконографические и топографические данные архимандрита Макария по исследованию нижегородской скульптуры во многом близки данным о пермской скульптуре, хотя это и закономерно, если иметь в виду географию

ческую близость и постоянное историческое взаимодействие двух регионов.

Здесь можно привести ряд характерных примеров. В Нижегородской области зафиксировано 11 изображений Николы и одно Параскевы Пятницы, в пермской коллекции – 10 изображений Николы и одно Параскевы. Композиций «Распятие с предстоящими» в Нижегородской губернии зафиксировано более ста, примерно такое же количество этих групп хранится в ПГХГ. Но изображений «Христа в темнице» в Нижегородской губернии зафиксировано вдвое больше (в пермских музеях их около 20). Наличие фиксированных во времени иконографических групп в нижегородском районе Поволжья позволяет уточнить временные рамки их распространения и в Пермском регионе; так, для изображений «Христа в темнице» это конец XVIII – первая половина XIX века.

Иконографическая таблица, составленная автором по коллекции Пермской художественной галереи, показывает, что преобладающими элементами пластического декора пермского иконостаса были, по терминологии Г.К. Вагнера, изображения «символического» и «символико-легендарного» жанра. Это Распятие, Распятие с предстоящими (двумя или четырьмя), Распятие в орнаментальном обрамлении. Эти скульптуры составляют примерно четвертую часть коллекции, т. е. более 100 единиц хранения.

Следующая по многочисленности группа – изображения небесных сил: ангелов, архангелов, херувимов и серафимов. Иногда они играют в

декоре иконостаса самостоятельную роль, иногда составляют одну композицию с Распятием, Господом Саваофом или «Христом в темнице» (чаще всего, фланкируя фронтоны «темницы»). В пермской коллекции их более 90.

Иконография ангелов здесь также имеет наибольшее количество вариантов среди других персонажей церковной скульптуры. Их фигуры помещали в иконостасах, на стенах и потолках храмов, над сенью часовен. Шестикрылые серафимы и головки ангелов с двумя и четырьмя крыльями украшали все архитектурные элементы храмов, в деревянных храмах головки ангелов свисали на веревках над иконостасом. Ангелов изображали во весь рост, с рипидами, с трубами, с атрибутами Страстей, со свитками, с «зерцалом» и посохом, с крестом или пальмовой ветвью, с диском и потиром.



«Никола Гостунский» из г. Перми.
ПГХГ. Кон. XVII – нач. XVIII в.



«Ангел летящий» из с. Коса. ПХГ. Кон. XVIII в.

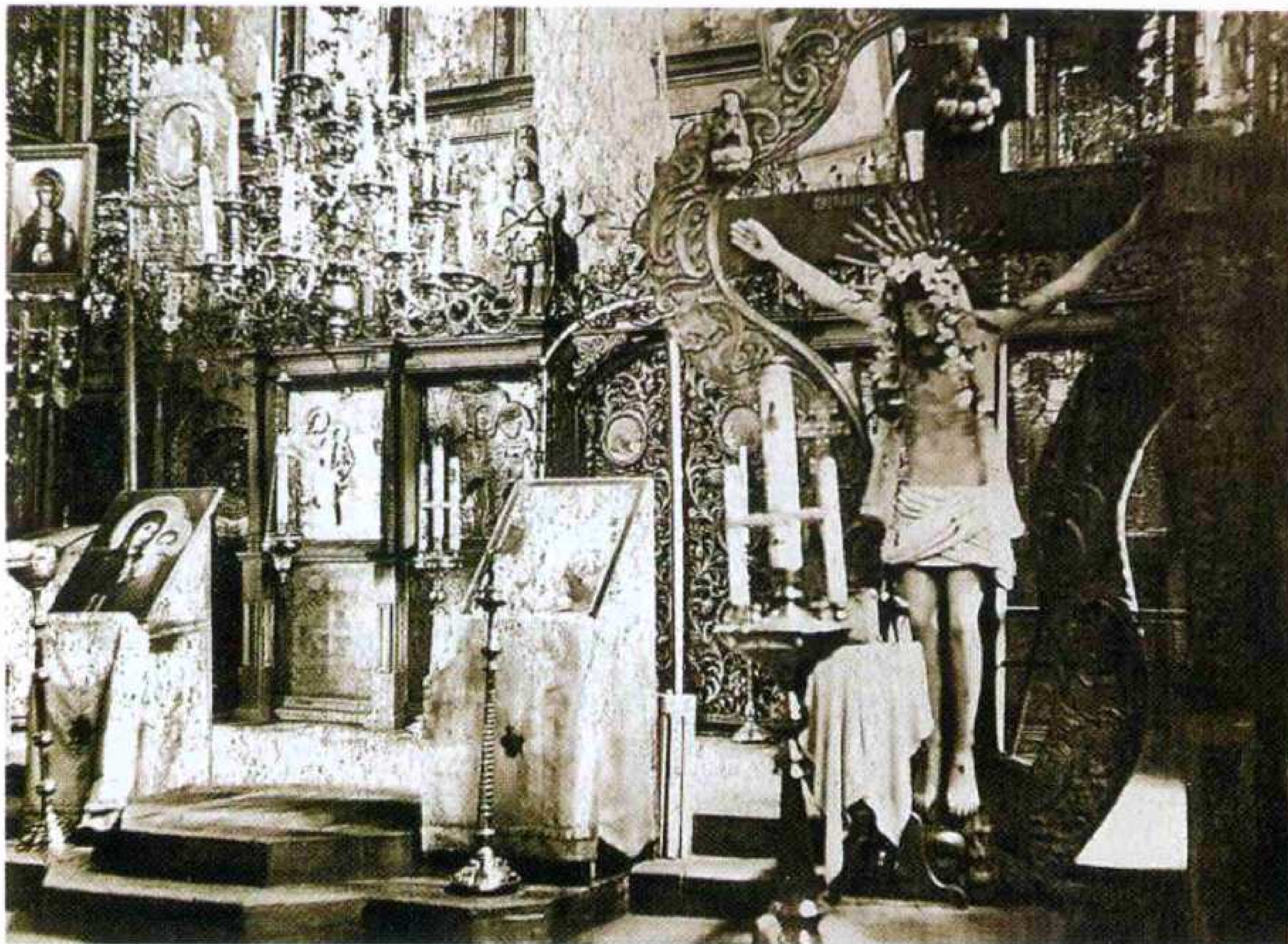
Отдельную группу составляют ангелы из группы «Распятие с предстоящими». Эти ангелы изображались с атрибутами Страстей: губкой, тростью, клещами и т. д. Страстные ангелы могли быть летящими, сто-



Зосимо-Савватиевская церковь с. Торговище. ГАП. Около 1939

стоящими, коленопреклоненными. Чаще всего их изображали в хитонах и туниках, иногда с плащом поверх хитона и с лором, часто с нимбом над головой. Довольно редкими можно считать две объемные (с частично стесанными оборотами) фигуры архангелов Михаила и Гавриила, представленных в образе воевод и поступивших из церкви Святых Зосимы и Савватия Соловецких с. Торговище Суксунского района (1701). При некоторой наивности пластики обе фи-

гуры производят поистине неизгладимое впечатление. Истоки этой иконографии восходят к ветхозаветным текстам и апокрифическим сказаниям. Иконография архангелов-воевод распространена в русской живописи в XVI–XVII веках; в деревянной скульптуре она встречается редко⁴⁸.



Иконостас Зосимо-Савватиевской церкви с. Торговище. ГАПО. Около 1939

В коллекции Пермской галереи имеются также довольно редкие элементы когда-то сложных, многосоставных композиций. Например, объемная фигурка «жертвенного ангела» XIX века, которая должна была входить в обрамление чаши. Это обнаженная фигура в набедреннике, с большими, расплавленными и опущенными крыльями. Руки ангела чуть согнуты и разведены в стороны. У него крупная голова на короткой шее, круглый пухлый лик с мелкими, близко поставленными чертами, массивный подбородок с «ямочкой» — все напоминает здесь изображения путти в западных барочных иконостасах.



«Архангел Михаил-воевода» из с. Торговище. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

Скульптуры из иконографической группы Страстей Господних немногочисленны, но характерны по выбору. В первую очередь, это «ростовые» статуи «Христа в темнице» — всего их 17⁴⁹. Во-вторых, это сцены «Снятия со Креста» и «Положения во Гроб», «Христос во Гробе», «Христос в багрянице» («Христос у колонны»), «Христос в терновом венце». Сохранились четыре фигуры возносящегося над Гробом Христа, а также одна фигура воина, охранявшего Гроб Господен, из сцены «Воскресение Христово». К ним примыкают единичные композиции: «Евха-

...



«Ангел летящий» из с. Нижнечусовские городки. ПГХГ. XVIII в.

ристия», «Моление о чаше», «Даяние Закона» (сохранились фрагментарно). Есть в коллекции Пермской галереи и три изображения «Усекновенной главы Св. Иоанна Предтечи». Особенно интересны произведения со скульптурными изображениями херувимов, что встречается достаточно редко.

Разнообразна и представительна в пермской коллекции группа скульптур «персонального» жанра. Это изображения Святых Николая Чудотворца, Параскевы Пятницы, Александра Невского, Дмитрия Ростовского, Нила Столобенского и других. Особое место занимает небольшая скульптура Николая Гостунского конца XVII – начала XVIII века. Судя по инвентарной описи, скульптура сопровождалась атрибутами: посохом в правой руке и тремя круглыми мешочками, лежащими на книге Евангелия, в левой руке; голова Николая была увенчана митрой. Иконография Николая Гостунского имеет западноевропейское происхождение и восходит к культу мощей Николая Чудотворца в г. Бари (Италия). Обычно в левой руке Святого находится горизонтально лежащее Евангелие, на котором покоятся три круглых кошелька с золотыми

монетами. Здесь отражено необычайно популярное на латинской почве чудо о трех девицах, спасенных святителем от бесчестья. Этот барийский мотив отчетливо прослеживается и в особом почитании резного образа Николая Гостунского – покровителя невест в Москве XVI века⁵⁰.

В скульптурах персонального жанра, как правило, сохраняется древнерусская иконографическая схема, чье стилистическое наполнение осуществляется по принципам барокко и классицизма.

Особой ценностью обладают немногочисленные, сохранившиеся до нашего времени топографические комплексы скульптур, входивших когда-то в декор пермских церквей⁵¹.

Наиболее яркие и значимые комплексы происходят из Богоявленской церкви с. Нижнечусовские городки Чусовского района (1742), из церкви Рождества Богоматери с. Усть-Боровское Соликамского района (1756), из Троицкой церкви пос. Пашия Горнозаводского района (1794), из Троицкой церкви пос. Юго-Камский Пермского района (1834), из Знаменской церкви с. Шакшер Чердынского района (1835), из часовни д. Габово Карагайского района (до 1906)⁵².

ПЕРМСКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА В ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЕЙ

1. Скульптуры древнерусской традиции

Стилистический анализ выделенных иконографических групп имеет первостепенное значение для определения самых существенных свойств и даже хронологических этапов возникновения памятника⁵³. Здесь задает тон закономерность развития, взаимосвязей и последовательности так называемых больших стилей⁵⁴. В XVIII–XIX веках, в период широчайшего распространения культовой деревянной скульптуры, это стиль, ориентированный на древнерусское наследие, барокко, классицизм, «стихийный реализм» и «примитивизм» (все термины до сих пор применяются с большой степенью условности). Все эти стили более или менее точно укоренены во времени и позволяют сузить датировки отдельных скульптур до половины века и даже до десятилетия, естественно, с привлечением других данных технологического, топографического, исторического, иконографического характера.

Древнейшие памятники деревянной резьбы, отмеченные при переписи пермских церквей в 1623–1624 годах, о чем упоминал М. Кайсаров⁵⁵, не дошли до нашего времени. Большая часть скульптур датируется XVIII веком. Это не случайно, так как деревянная скульптура органично входила в большие комплексы храмовых интерьеров, а XVIII век, время расцвета прикамской архитектуры, ознаменован началом интенсивного каменного строительства. В конце XVII – начале XVIII века создаются городские ансамбли Чердыни, Соликамска, Кунгура, Перми, строятся замечательные по красоте и убранству церковные здания, насыщенные скульптурной пластикой и орнаментальным декором.

Ранние скульптуры пермского собрания, уцелевшие до нашего времени, являются одновременно и самыми поздними древнерусскими скульптурами, сохраняющими традиционные для древнерусской пластики формы, прежде всего структуру так называемого вынесенного рельефа. Дифференциация высот в «вынесенных» рельефах 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. Огромное значение имеет роспись скульптур, сделанная, как и в иконописи, яичной темперой по левкасу (меловому грунту). Роспись договаривает то, что отсутствует в объемной моделировке. Благодаря яркой нарядной росписи, скульптура оживает в пространстве и производит огромное эмоциональное впечатление.

В основе этих произведений протооригиналы высокой древнерусской культуры, сохраненной в коллективном сознании мастеров. Не



«Крест Голгофский с «орудиями Страстей»
из с. Верх-Боровское. ПГХГ. Кон. XVII – нач. XVIII в.

исключены и фактические оригиналы, завезенные в Пермь в разное время, в разных условиях и разными духовными и светскими лицами, в первую очередь местными магнатами, держателями земель и заводов, которые были образованнейшими людьми своего времени и щедрыми меценатами. Скульптуры могли быть изготовлены во многих известных центрах резьбы: Чердыни, Соликамске, Усолье, Кунгуре и других.

Резьба древнерусской традиции представлена в пермской коллекции немногочисленными, но «многослойными», измененными во время своего бытия памятниками. Одна из самых ранних и характерных композиций — рельефная икона Голгофского Креста конца XVII (икона) —

конца XVIII века (обрамление). Она поступила из каменной церкви Воздвижения Креста с. Верх-Боровское (Верх-Боровая) Соликамского района (1678).

Иконография Голгофского Креста сложилась в раннехристианском искусстве. На Руси она известна с домонгольского времени, но особенное распространение получила в резьбе и литье XVII–XIX веков. Иконография Спаса Вседержителя также сложилась в Византии. На Руси она известна с XI века, хотя чаще всего встречается в поздней старообрядческой скульптуре Русского Севера. В старообрядческой среде подобные иконы использовались чаще всего в качестве надгробных досок или помещались над входными дверями домов и несли охранительную функцию⁵⁶.

Пермская икона представляет собой сложный, «многослойный» памятник. Икона и рама с навершием вырезаны отдельно, из дерева разных пород (икона — из березы, навершие — из липы), скорее всего, в разное время. Более плотная, плоская и сложная резьба иконы с «травмами разметными» выполнена раньше, чем резьба обрамления. На полях иконы крупными плоскими буквами выполнена надпись: «Непобедимая божественная сила честного и животворящего Креста Господня Иисуса Христ-

та вину с грешных и уповающих». Обронная надпись по полю иконы — сложная техника XVII века, в XVIII веке ее уже не употребляли.

В центре иконного поля изображен узкий восьмиконечный крест, воздвигнутый над холмом, с рельефным изображением черепа. Справа от креста — копье, слева — трость. В междукрестиях помещена рельефная монограмма «ІС, ХС / ЦРЪ, СЛВЫ» (Иисус Христос, Царь Славы), ниже надписи: «КОПІЕ / ТРОСТЬ», «НИ / КА» (Ника — победа)». На фоне — орнамент из лилий и пальметт, перевитых побегами. На холме в остоверхих филенках сверху вниз размещаются буквы «МЛГ/ ЛБА» (Место Лобное Рай Бысть, Глава Адамова).

Икона вставлена в раму с орнаментальным навершием, в центре которого вырезано изображение Спаса Вседержителя на престоле. Над головой Христа рельефный крещатый нимб с монограммой «WON» («Сый» — существовавший всегда). Руки подняты в благословляющем жесте. Хитон и гиматий проработаны мелкими криволинейными складками. Ножки престола выгнуты в виде волют. Подножие имеет орнаментальный «подзор». На фоне навершия, по обеим сторонам от Христа, в две строки помещена рельефная надпись «ІС ХС ГДЬ Вседержитель» (Иисус Христос, Господь Вседержитель). Фон иконы и навершие тонированы черной краской, орнамент и фигура Христа позолочены. На обороте имеется надпись охрой по белилам, повествующая о том, что золотил икону мастер Григорий Петров (?) 31 мая 1894 года.

Одно из типичных произведений древнерусской пластики — это напестольное Распятие. Деревянные резные напестольные Распятія широко распространены с XV века. В Пермской галерее хранится замечательная икона «Распятие со сценами Страстей Господних», очевидно, конца XVII — начала XVIII века. В живописную икону вложен резной крест. Иконография Распятія с предстоящими, Св. Духом, Господом Саваофом и дополнительными сценами — в центре нижнего перекрестия помещена сцена «Не рыдай Мене, Мати» — распространена преимущественно в медном литье. Формы рельефа цельные, обобщенные. Все говорит здесь о традициях XVII века, продлившихся в XVIII столетии.

Одним из характерных произведений древнерусской пластической традиции, на наш взгляд, является также композиция «Собор архангелов» начала XVIII века из с. Губдор. «Собор архангелов» — редкий сюжет в русской деревянной скульптуре, что само по себе определяет ценность пермского памятника, одного из самых ранних в пермской коллекции. Первоначально композиция, очевидно, крепилась к иконостасу, поскольку на оборотах фигур имеются шкантовые отверстия от первоначальных креплений, расположенные по горизонтали, а также круглое сквозное отверстие в смычке между центральной и правой фигурами. Сейчас фоновая доска — реставрационная.



Икона «Распятие со сценами Страстей Господних» из г. Соликамска. ПГХГ. Кон. XVII – нач. XVIII в.

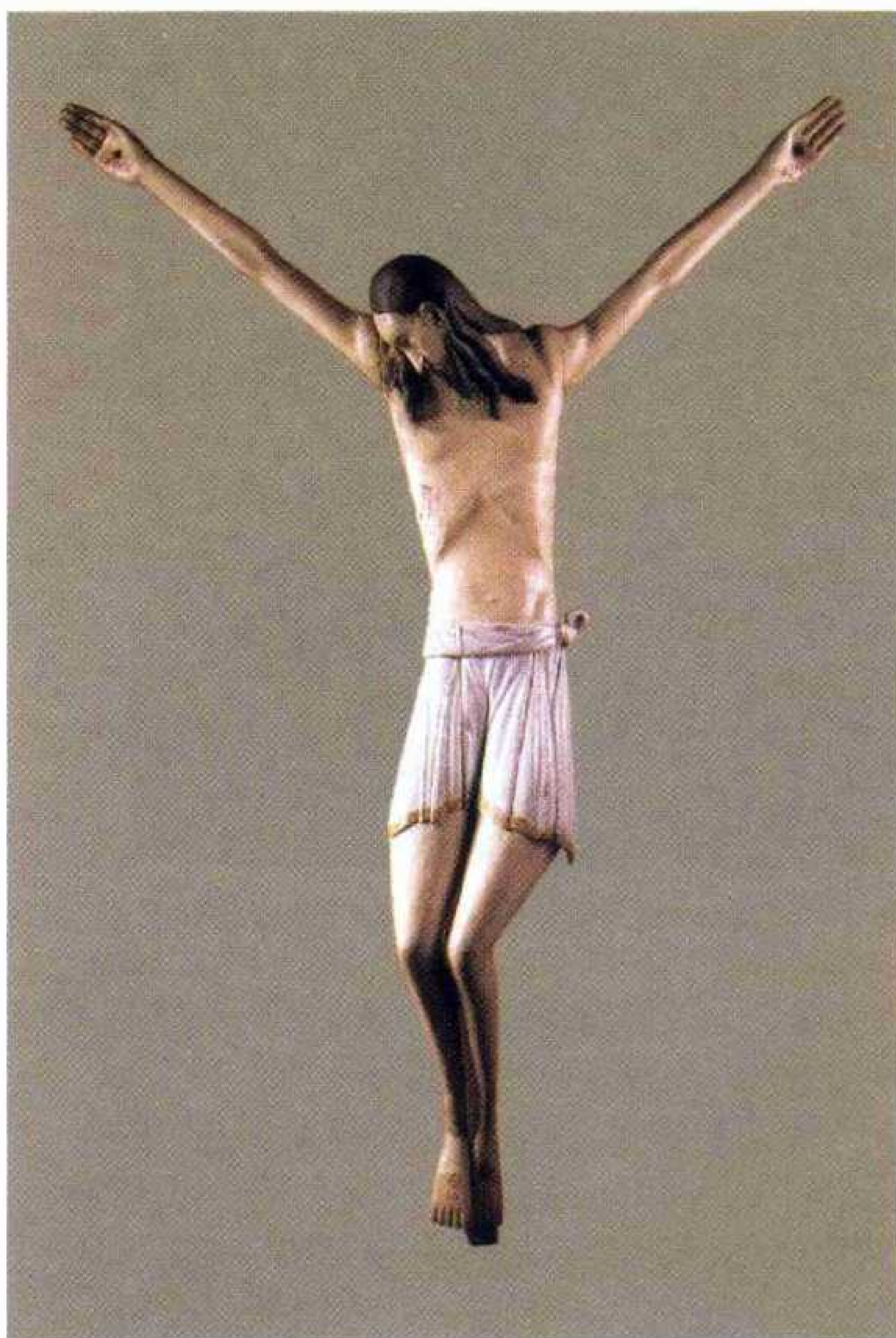
Фигуры трех ангелов, изображенные в рост, образуют пирамидальную композицию, в центре которой находится круглый медальон с изображением Христа в иконографии Спаса Еммануила (Христа-Младенца). Композиция замкнута в круг плавными взмахами архангельских крыльев. Крупные цветовые пятна точно выделяют узлы композиции и вторят обтекаемым формам рельефа. Плавные силуэты, нарядный колорит, спокойные, музыкальные ритмы делают этот рельеф необыкновенно красивым.



«Собор архангелов» из с. Губдор. ПГХГ. Нач. XVIII в.

К примитивистской и, очевидно, «крестьянской» линии деревянной скульптуры, рожденной в лоне средневековых традиций, принадлежит «Крест Поклонный» из с. Вильгорт Чердынского края (последняя четверть XVIII века) – совершенно уникальное произведение, которое явно напоминает старообрядческие меднолитые кресты, происходящие, видимо, с Севера. Такие кресты есть и в собрании ПГХГ. На нимбе Христа – греческие буквы, какие писал еще Симон Ушаков. Изображение Господа Саваофа выполнено в чисто барочной стилистике. На кресте такое изображение появляется только в 1770-е годы.

Рельефный крест из Вильгорта по размерам и характеру форм напоминает композицию «Собор архангелов», но отличается большей мягкостью и наивностью образа. Резчик представляет своего Христа маленьким и бесплотным, с легкой улыбкой на носатом лице. Огромная его голова, словно вклинившаяся в грудь, собирает вокруг себя и затейливую резьбу облаков, и фигурки плачущих ангелов, и даже голгофский холм, где вырезан объемный череп Адама (копье и трость утрачены). Это своего рода промежуточное между «большой» и «малой» пластикой художественное решение. Крупные формы позволили передать все иконографические и даже пластические особенности, отмечаемые в изделиях из металла, и вложить в резное произведение тот бесхитростный дух примитива, который никогда не угасал в русской глубинке.



«Распятие» из г. Соликамска. ПГХГ. Последняя четверть XVIII в.



«Крест Поклонный» из с. Вильгорт. ПГХГ. Последняя четверть XVIII в.

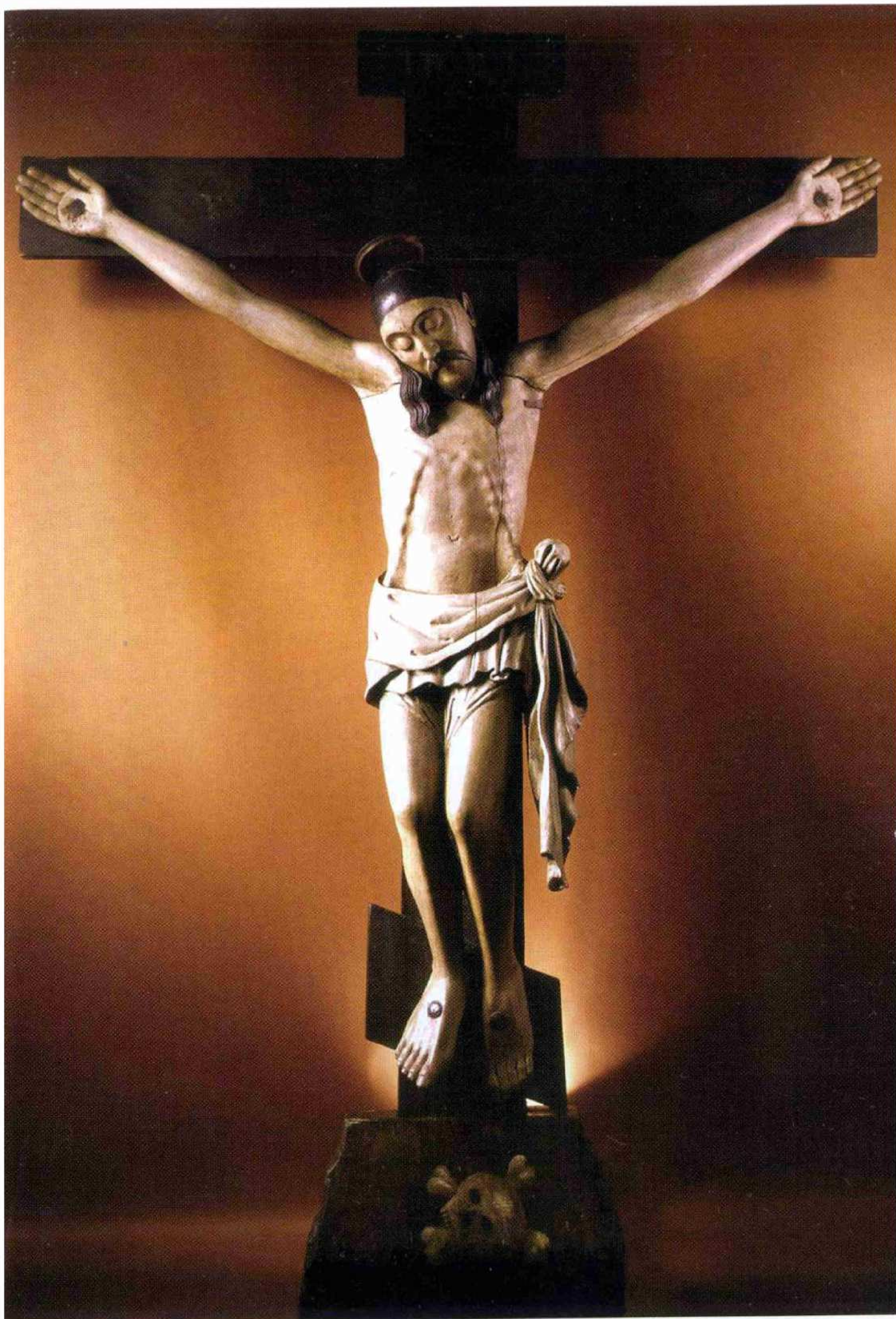
Соликамское «Распятие» позднего XVIII века относится к другому иконографическому типу и более всего принадлежит древнерусской пластической традиции, как бы востребованной из «иконографического фонда» древнерусской скульптуры. Особая утонченность исполнения заставляет почувствовать тот огромный путь, который прошла трактовка сюжета с домонгольского времени. Гибкость, пластичность фигуры при нарочитой «снятости» объемных эффектов придают скульптуре необычайную выразительность. Хрупкость и бестелесность пластических форм приобретают высокое трагическое звучание. Крест не сохранился, но ощущение висящего на кресте мертвого тела создается целым рядом приемов: крайним уплощением торса, тонкостью рук, бессильным «падением» головы. Общей параболической ритмике вторит проработка деталей, в частности виртуозно вырезанного набедренника, который завязан на левом бедре небольшим петлеобразным узлом и прорезан невысокими вертикальными складками. Первоначальная роспись скульптуры, к сожалению, скрыта поздними записями.

Соликамское «Распятие» занимает в пермской скульптуре особое место. Это позднее по времени произведение воплощает «классическое» понимание пластики в Древней Руси, связывает в непрерывную нить древний и новый периоды в развитии русской деревянной скульптуры. Выразительность образа не знает себе равных в пермских Распятиях древнерусского типа.

В древнерусской группе выделяется несколько «большемерных» Распятий, как представляется, связанных с московской скульптурой конца XVII века, в которой древнерусские традиции сочетаются с традициями европейской поствозрожденческой пластики.

Наиболее мощное произведение, лидирующее в этой группе, — «Распятие» из г. Усолья, выполненное, очевидно, в первой четверти XVIII века и поступившее из Владимирской («Рубежской») церкви г. Усолья, которая строилась с 1756 по 1774 год. По легенде, пересказанной собирателем пермской скульптуры Н.Н. Серебренниковым, Распятие чудесным образом приплыло по р. Каме в Усолье и остановилось напротив церкви Св. Владимира (до этого оно якобы принадлежало Пыскорскому монастырю, одному из самых древних и крупных монастырей Пермского края)⁵⁷.

Христос изображен строго фронтально, со склоненной к правому плечу головой. Фигура Христа, выполненная в человеческий рост, кажется очень крупной, массивной, а из-за укороченных пропорций немного тяжеловатой. Именно в мощной пластике скульптуры наиболее ярко проявляется ее возрожденческий дух. Ровная, гладкая резьба, с четкой передачей объемных, но несколько обобщенных и уплощенных форм, отмечена высоким профессионализмом. Плавные очертания, мягкая лепка и поразительная красота форм, по выражению Н.Н. Серебренникова, отражают «большое чувство пластики», присущее усоль-



«Распятие» из г. Усолья. ПГХГ. Первая четверть XVIII в.

скому мастеру. Чувствуется, что данная пластическая традиция имеет длительное развитие в европейском искусстве и сохраняется, очевидно, на протяжении всего поствозрожденческого периода, вбирая в себя и древнерусскую одухотворенность, и западноевропейскую убедительность в «материальном» воплощении темы.

Назвать памятник местным достаточно сложно, так как к нему известен целый ряд аналогий, в первую очередь такие же большие Распятия из московского Донского монастыря и Покровской церкви в Филях, где предположительно работали столяры и резчики, связанные с мастерской Посольского приказа. Во главе мастерской с 1683 года стоял Карп Золотарев, который был ведущим мастером нарышкинского барокко и, очевидно, выполнял главные работы в названных храмах.

Все упомянутые «Распятия» — из Владимирской церкви Усолья, из Покровской церкви в Филях, из нового собора Донского монастыря — близки по пропорциям и размерам, по объемной, «телесной» пластике, по

отдельным деталям резьбы — например, по замечательно точно изображенным пальцам ног, где искусно вырезан каждый ноготь, или по широкому набедреннику, завязанному на левом бедре... В качестве общего для них протооригинала, по-видимому, можно рассматривать «Распятие» из Воскресенского собора Нового Иерусалима, имеющее, как считает А.В. Рындина, не западноевропейские, а восточнохристианские (греческие) корни⁵⁸.

Первоначальное предположение Н.Н. Серебренникова, что усольское «Распятие» происходит из Пыскорского монастыря, теперь нуждается в уточнении. Возможно, Распятие вырезали московские мастера. Возможно, что в Пыскорском монастыре работал резчик, получивший московскую выучку и ориентирующийся на монументальные Распятия московских церквей. Так или иначе, усольское «Распятие», выделяясь высокими художественными достоинствами, стало образцом, на который оглядывались многие пермские резчики XVIII века.

К данной иконографической традиции примыкают также Распятия с «Поклонных крестов» из с. Миндули и



«Никола Можайский» из д. Крохово. ПГХГ. Первая пол. XVIII в.



С. ВЛАДЫМУСЕНИ. ЕКАТЕРИНА

«Святые Параскева Пятница с Екатериной и Варварой» из с. Ныроб. ПГХГ. Кон. XVII – нач. XVIII, первая четверть XIX в.



«Никола Можайский» из с. Миндули.
ПГХГ. Кон. XVIII – нач. XIX в.

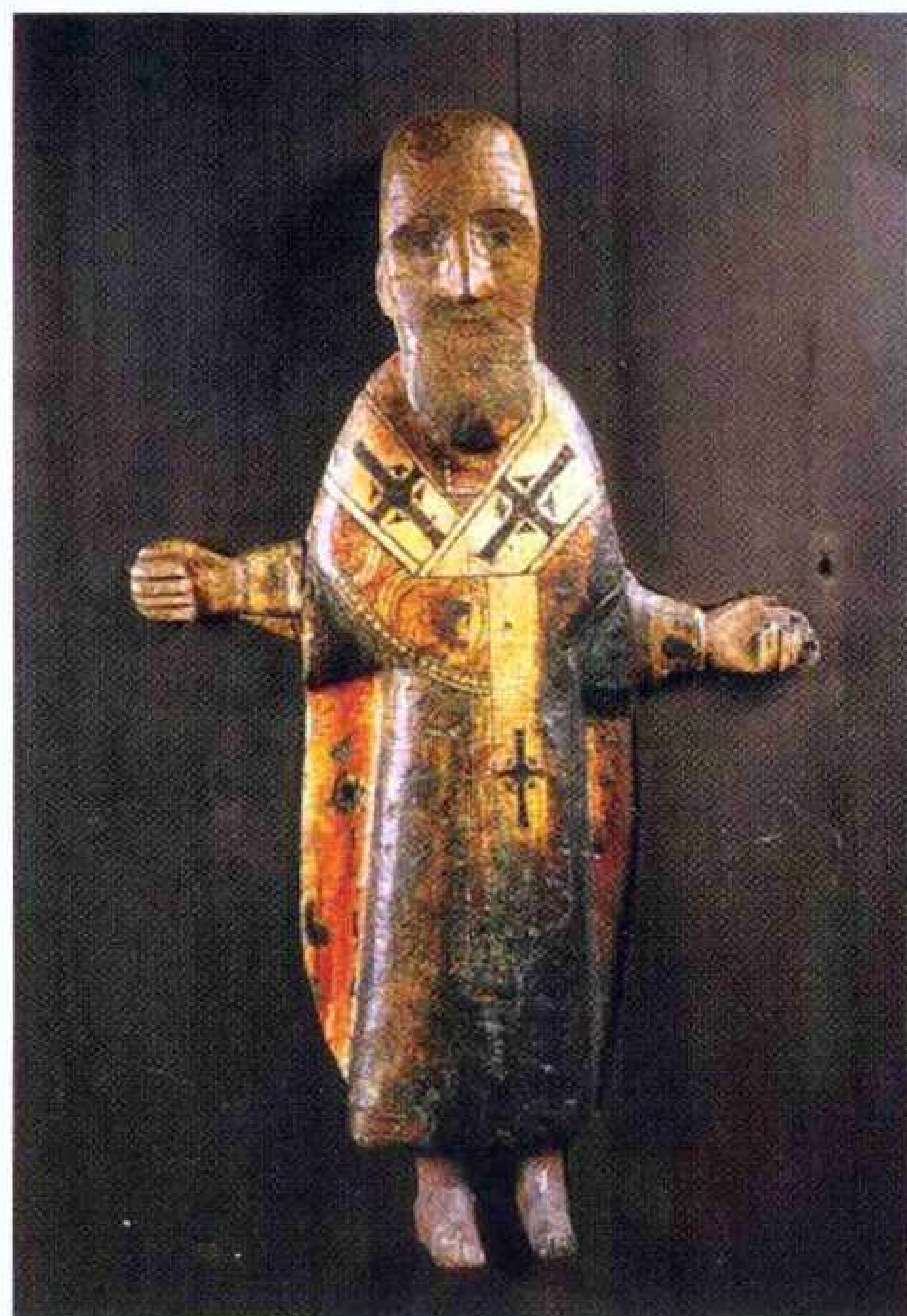
Образ мученицы Параскевы решен в целом традиционно. Строгость позы и неподвижность лика выражают характер, который приписывается мученице Параскеве житийной литературой: «в женском естестве мужской стяжавшая разум». Суровая мужественность — главная черта этого характера. Истовость и серьезность образа находят отчетливые ассоциации в известной новгородской скульптуре середины XVI века, где мученица изображена приземистой, плотной, широкоплечей, с массивной головой и крупными чертами сурового лика⁵⁹.

Пропорции пермской фигуры несколько укорочены. Постановка строго фронтальна и неподвижна, все объемы уплощены. В результате, композиция производит монументальное, даже суровое впечатление, которое смягчается только благодаря нарядной праздничной росписи с преобладанием красных и зеленых оттенков. Белый плат Параскевы орнаментирован геометрическими фигурами коричневатого-вишневого цве-

д. Амбор. Это довольно большие двусторонние «часовенные» кресты с оборотами, украшенными живописными изображениями Святых.

В группе «древнерусских» скульптур преобладают все же не Распятия, а изображения наиболее почитаемых православных Святых — Николы Можайского и Параскевы Пятницы.

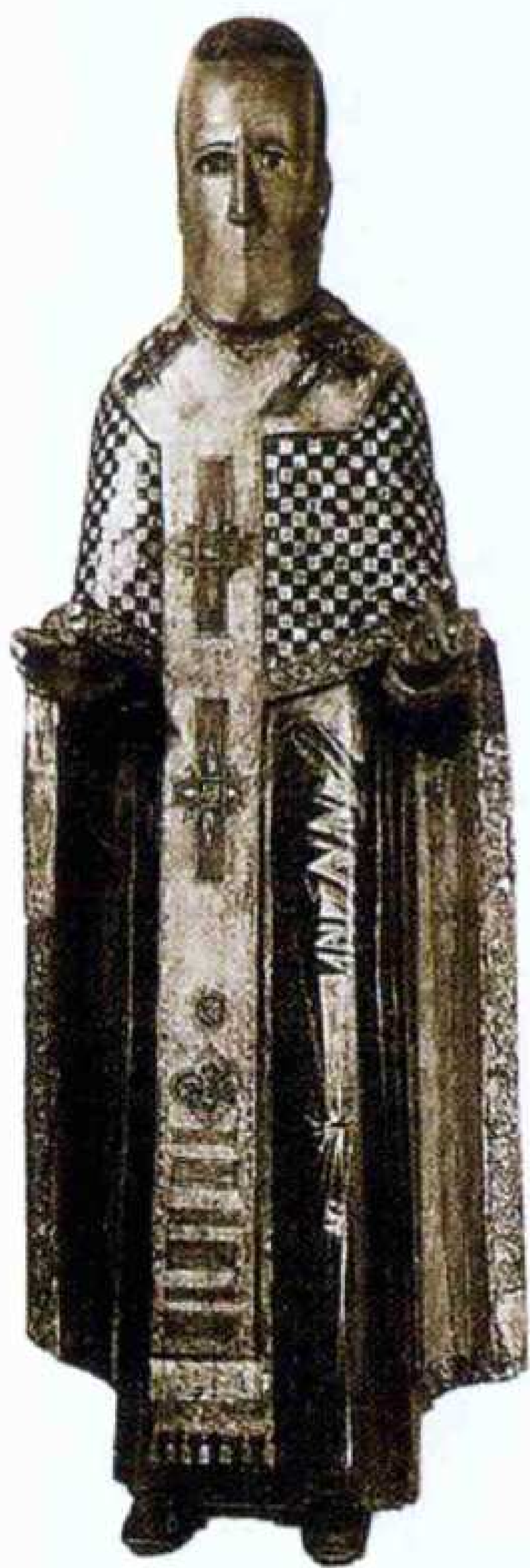
Скульптура «Святые Параскева Пятница с Екатериной и Варварой» из с. Ныроб отличается сложной, со временем изменившейся композицией. Фигуру Параскевы (вместе с росписью), свиток и надпись можно датировать концом XVII — началом XVIII века, фигуры предстоящих — примерно серединой XVIII века, перемонтировку композиции — началом XIX века.



«Никола Можайский» из д. Крохово.
ПГХГ. Первая пол. XVIII в.



«Никола Можайский» из с. Покча. ПГХГ. Кон. XVII – сер. XVIII в.



«Никола Можайский»
из г. Тобольска

Пятницы. Напротив, иконография Никола Можайского разнообразно воплощается в нескольких пермских скульптурах с достаточно условными рамками датировок⁶⁰.

Большинство пермских изображений Никола Можайского принадлежит к типу небольших киотных скульптур, всегда ярко расписанных и слитых с полихромным киотом в единое декоративное целое. Таков «Никола Можайский» из с. Дубровское в глубоком узком киоте с трехлопастным навершием. В тимпане навершия живописное изображение парящего в облаках Саваофа, на стенках киота остатки киновари и празелени. Фигура Никола удлинена, голова чуть вытянута, лик сужается к подбородку. Плавным вертикальным очертаниям фигуры вторят живописные ритмы. Светло-коричневая фелонь и сине-зеленый хитон орнаментированы растительным узором 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 синтез двух «разноречивых» искусств — скульптуры и иконописи.

Киотные скульптуры Никола из сел Сретенское, Миндули, Монас-

та. Плащ и туника украшены цветочными розетками, выполненными в рельефном левкасе и обозначенными более темными оттенками основного цвета одежд. Все говорит об относительно раннем происхождении этой скульптуры. Фигуры Варвары и Екатерины вошли в композицию, очевидно, около середины XVIII века. Изменилась и композиция в целом. Утрачен, очевидно, первоначальный киот, в котором находилась скульптура. Фоновая доска срезана, подножие, напротив, добавлено. Возможно, это произошло уже в начале XIX века. Таким образом, датировка памятника растянулась почти на столетие.

В пермской коллекции хранится только одна скульптура Параскевы



«Никола Можайский» из г. Чебоксары.
Архивная фотография

тырь, из д. Крохова также выполнены в древнерусской традиции. Из-за плохой сохранности и неполной реставрации трудно дать этим небольшим «унифицированным» памятникам окончательную атрибуцию и оценку.

Большемерные статуи Николы, вырезанные в почти полный человеческий рост, относятся к самым значимым памятникам русской деревянной скульптуры. «Никола Можайский» из с. Покча Чердынского района (конец XVII – середина XVIII века) являет собой классический пример древнерусской скульптуры. Это кроткая фигура, поэтому в ней нет большого размаха плеч. Лик моделирован за счет очень толстого слоя левкаса, который проработан узорами на нимбе и полах фелони. Лепной левкас встречается уже в скульптуре XVI века, например в статуях «московских старцев» из музеев Кремля. Роспись по традициям решения колорита, по характеру наложения пробелов, теней и морщин ориентирована на XVII век. Орнамент омофора более поздний (встречается на рубеже XVII–XVIII века). Живопись, идущая по левому краю хитона, очевидно, представляет собой позднюю запись.

Статуя Николы Можайского из с. Покча подтверждает долгую жизнь древнерусских канонов. Эта скульптура выделяется особой одухотворенностью, хрупкостью и вместе с тем создает впечатление большой нравственной стойкости, совершенной духовной несокрушимости. Необыкновенным кажется выражение лица с высоким морщинистым лбом, крылатым размахом бровей, рассредоточенным взором выпуклых, широко расставленных глаз. Характерна прямая, вертикально вытянутая фигура Святого. Незыблемость фигуры-столпа воспринимается как символ огромного духовного превосходства. Узкие плечи и руки, не развернутые на плоскости, как в более ранних скульптурах, а вытянутые вперед, подчеркивают ощущение духовности, 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. По выражению А.В. Рындиной, это одно из последних «воспоминаний» о древнерусской скульптуре в монументальной храмовой пластике Нового времени.

Ближайшей аналогией пермской скульптуре можно считать скульптуру из Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника, опубликованную А.В. Рындиной⁶¹. В свою очередь, обе скульптуры – пермская и тобольская – восходят, по нашему мнению, к северным скульптурам Николы Можайского из Архангельска и Каргополя. Через Север в Сибирское царство шли дороги из Англии, Голландии; «по дороге» в городах и селениях строились каменные соборы. Очевидно, поэтому пермский Никола занимает некое транзитное положение между северной и сибирской скульптурой. Интересно, что группу таких скульп-

птур можно потенциально расширить. К пермской и тобольской скульптурам примыкает статуя Николы 1699 года из собрания Чувашской художественной галереи (происходит из Троицкого собора г. Чебоксары).

Неоспоримо высокое значение имеет «большемерная» скульптура Николы Чудотворца из г. Чердыни начала XVIII века, выполненная, очевидно, по специальному заказу лучшими мастерами этого времени (по предположению В.М. Шахановой, московского круга). Произведение отличается высокой одухотворенностью, богатством технологических приемов, сложностью колористического решения. Образ здесь создается вполне конкретный, но преисполненный мощи и величавости.

Чердынский Никола изображен «прямолично». Массивная фигура с крупной округлой головой внушает впечатление силы. Руки, протянутые вперед, сложены в благословляющем жесте. Линия плеч, соединяясь с четкими контурами фелони, образует правильный удлиненный овал. Формы гладкие, обобщенные; все объемы мягко округлены.

Суровый старческий лик индивидуален и характерен. Крупный, овальный, с широким лбом, глубоко посаженными глазами, высокими скулами и прямым длинным носом, он напоминает московскую резьбу XVI–XVII веков. Ясные крупные формы дополнены многослойной росписью с изящным рисунком и тонко проработанными деталями.

Светлое вохрение лика сделано по оливковому санкирю, с белыми оживками и подрумянкой. Искусно изображены глубокие морщины, крупные завитки бороды и усов. Роспись завитков выполнена тонкими белильными линиями. Фелонь темно-красная, с зеленовато-голубым кольцевидным орнаментом. Стихарь зеленый, с желтоватыми пробелами. Омофор светло-желтый, с красными и зелеными, рельефно моделированными кистями; на прошитом ромбами фоне изображены позолоченные кресты, круги и полосы. Рельефная епитрахиль украшена кистями, живописно обозначенными жемчугами, камнями. На рельефной, с красными кистями палице по красному фону тонкими коричневыми линиями изображен шестикрылый серафим, крылья которого прописаны ассистом. Края фелони, поручи и подол стихаря украшены орнаментальной каймой с живописно обозначенными жемчугами и камнями. Обувь травянисто-зеленого цвета.

Технологические приемы говорят о высокой профессиональности исполнения. Крепления основных блоков скульптуры умело выполнены с помощью шпонок и шкантов. Скульптура прошла полную реставрацию. На лицевой стороне произведено полное реставрационное раскрытие красочного слоя с многочисленными тонировками, сделано реставрационное покрытие лаком. Скульптура приобрела свой древний первоначальный облик.



«Никола Чудотворец» из г. Чердыни. ПГХГ. Кон. XVII – нач. XVIII в.



«Никола Чудотворец» из г. Соликамска. ПГХГ. Кон. XVIII в.

Последним по времени памятником древнерусской традиции в иконографической группе изображений Николы Можайского является скульптура Николы из д. Зеленьята, которую можно предположительно датировать концом XVIII – началом XIX века. По наблюдению Н.В. Мальцева, прямые аналогии к этой работе представляют Николы из церкви Андрея Первозванного Соловецкого монастыря и из Кирилло-Белозерского монастыря начала XIX века.

При сохранении древнерусской иконографической схемы пермский памятник на редкость своеобразен. Фигура Святого наделяется очень конкретным, почти натуралистическим обликом. Объемная, широкоплечая, она свободно выходит в пространство. Руки с мечом и «градом» («град», по

наблюдению В.М. Шахановой, представляет собой точную копию собора Киево-Печерской лавры) подняты вверх, будто Святой встал навстречу врагу. Лик грозный, суровый, с обостренными чертами и резко обозначенными морщинами. И фигура, и атрибуты, и лик выполнены с величайшей степенью достоверности, которая позволяет считать данную статую одной из вершин «стихийного» реализма в деревянной храмовой пластике. Не случайно именно с этой статуей связана одна из любопытнейших легенд, которая рассказывает, как Никола еженощно бродил по окрестностям, снашивая обувь, приносимую верующими. Провиденциализм «народного» христианства здесь очевиден. Но образные и технологические свойства скульптуры говорят о высокой профессиональности исполнения. Этот памятник, как никакой другой, связывает древнерусскую скульптуру с академической скульптурой XIX века.

В пермском собрании имеется еще одна уникальная скульптура Николы Чудотворца конца XVIII – начала XIX века с не совсем ясной иконографией: Святой облачен в одеяние архипастыря, держит в руках открытое Евангелие, а на правом боку изображена округлая голова серафима. Возможно, здесь использован какой-то неизвестный апокрифический источник. Как и другие пермские скульптуры древнерусской традиции, это изображение поражает необыкновенной насыщенностью колорита, богатством



«Никола Чудотворец» из г. Соликамска. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Никола Можайский» из д. Зеленьта. ПГХГ. Нач. XIX в.

цветовой гаммы, изысканностью выбранных иконописцем оттенков. Традиционная для искусства Древней Руси любовь к колориту проявляется здесь в полную меру.

Поздний «персональный жанр» представлен в пермской коллекции также рельефной скульптурой Св. Дмитрия Ростовского начала XIX века⁶². Святой изображен в рост, в легком повороте налево. В поднятой правой руке митрополичий посох, покрытый платом с орнаментальной каймой (очевидно, перед назначением в Tobольск). Скульптура Св. Дмитрия Ростовского продолжает традиции древнерусской пластики, но кажется более реалистичной.

Проанализировав пермские скульптуры древнерусского типа, можно сделать определенные выводы. Во-первых, пермская скульптура древнерусской традиции далеко не однородна по уровню, функциям, стилистической ориентации: с одной стороны она ориентируется на резьбу Русского Севера, с другой — на пластику Москвы и среднерусских земель. Во-вторых, пермская скульптура обнаруживает большое разнообразие жанров, приемов и техник, что свидетельствует как о множественности художественных центров в Прикамье, так и о реальной возможности привоза скульптур из других центров резьбы. Третий вывод можно свести к тому, что почти все пермские скульптуры древнерусской традиции позднего XVII и всего XVIII века по-разному демонстрируют как попытки выйти из рамок древнерусской системы, так и невозможность окончательного отделения от нее, поскольку сохраняют в своей основе канонические черты древнерусской храмовой пластики⁶³.

2. Великолепие скульптуры барокко

Главенствующим направлением в русской — и пермской — скульптуре XVIII века было, несомненно, барокко, один из «больших стилей», сублимировавших проблематику огромной эпохи (с конца XVI по начало XIX века)⁶⁴. Поскольку в стиле барокко выполнено подавляющее большинство произведений деревянной скульптуры из коллекции ПГХГ, по нашему мнению, необходимо расширить рамки данного текста небольшим отступлением, посвященным основной проблематике стиля.



«Никола Можайский». БИХМ (Березники). XVIII в.

Культурологические основы барокко рассмотрены в трудах крупнейших западных и российских исследователей⁶⁵. Подчас барокко оценивается как стиль, выражающий мироощущение кризиса. «Барочный кризис», по выражению Антонио Банфи, был связан с осознанием неустойчивости и изменчивости всего бытия. «В отличие от своих предшественников мыслители и художники барокко выявили существенные противоречия между человеком и его социальным окружением, человеком и природой, человеком и законами мироздания, существующими вне его и помимо его. В этой по-новому увиденной картине мира индивидуум обретал новые качества — трагическое чувство потерянности в этом большом и непознаваемом мире и героическое стремление познать этот мир, законы, им управляющие, и тем самым обрести в нем свое место»⁶⁶.

Картина мира, отражаемая барокко, существенно отличалась от ренессансной и, как никогда до того, была связана с прогрессом науки. «Новое эстетическое сознание, — писал Отто Бенеш, — возникло во времена великих научных открытий, изменивших картину мира. Необычайное и проникновенное восприятие формы, родственное современному ему художественному восприятию, помогло Кеплеру открыть один из основных законов механизма вселенной. В искусстве конца XVI века мы повсюду наблюдаем, какую важную роль в формальной структуре имели эллипсы, параболы и гиперболы. Эти типы кривых свидетельствовали о приближении к протяженным, динамичным, трансцендентальным структурам, полностью отходящим от самодовлеющего, охватывающего весь мир круга. Вселенная становится динамичной — это представление о ней отражается как в науке, так и в искусстве. Джордано Бруно уже заметил, что не существует движения, которое происходило бы по простой правильной окружности»⁶⁷. Когда галилеевская физика и кеплеровская астрономия разрушили пределы конечной вселенной, мысль вышла за традиционные рамки завешенной нормативности, гармония и сдержанность классического искусства уступили место авантюристичности и стремлению идти нехоженными путями, достигая невиданных ранее духовных эффектов и пластических форм⁶⁸.

Новая личность должна была противостоять всем мировым катаклизмам. Личностное начало является в барокко важнейшей смысловой и стилеобразующей доминантой. Личностный выбор, самоопределение и самовыражение становятся жизненным кредо каждого большого барочного мастера, что отражается во многих чертах и качествах этого мощного, широкого стиля. «В стиле барокко, — утверждает Кон-Винер — свободная пластика и станковая живопись приходят к величайшей свободе художественного творчества»⁶⁹.

Смысловым центром западного барочного собора являлся резной алтарь — огромное «рамочное» сооружение, включающее в себя скульптуру и живопись. Центральную часть их составляла глубокая ниша, занятая

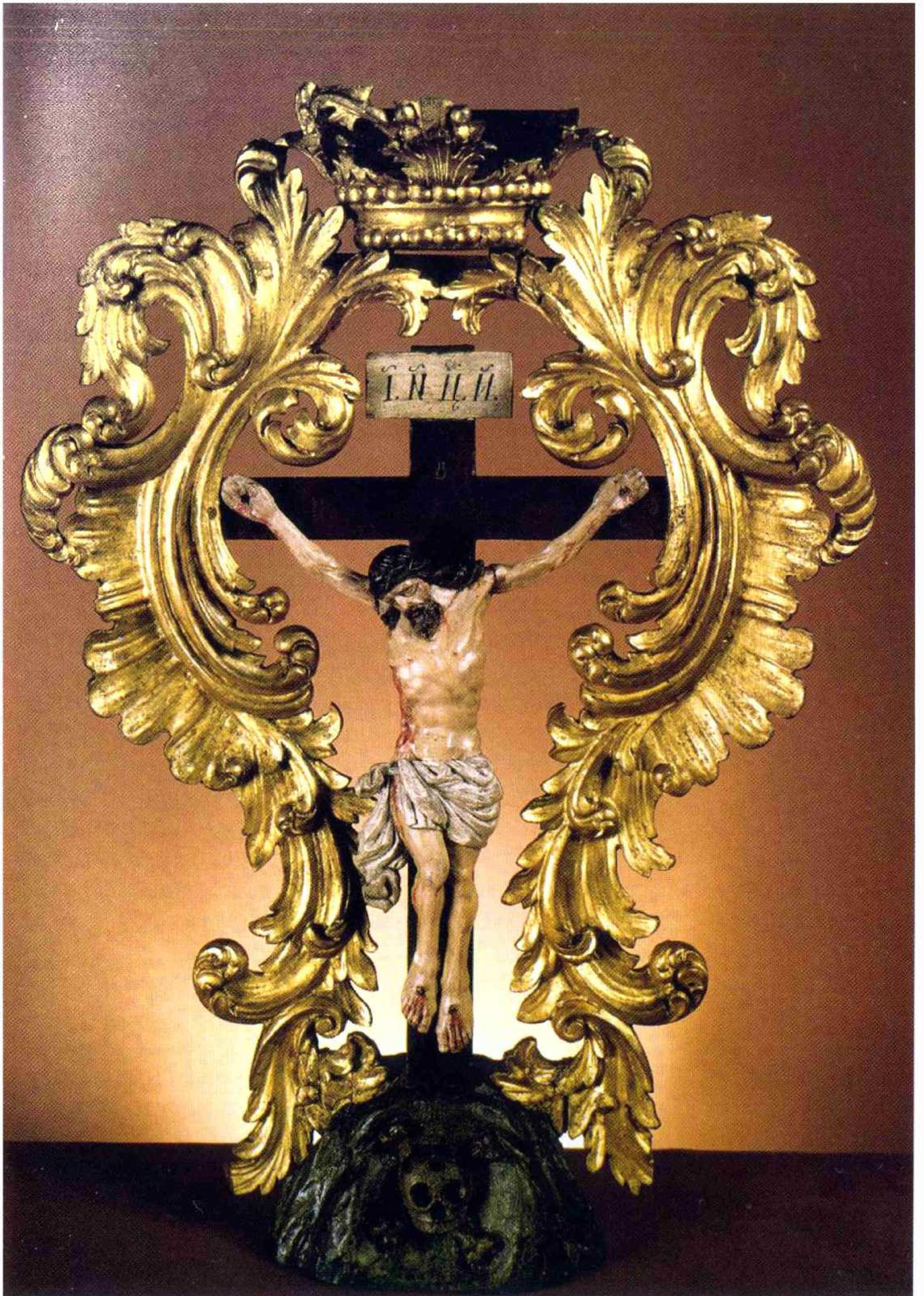
несколькими большими полихромными статуями или покрытая множеством мелких рельефов. Сцены развиваются на нескольких перспективных планах с ландшафтным фоном. Головы и руки расписываются с натуралистической точностью, все остальное, особенно драпировки, покрывала позолота, которая от орнаментальной проработки фактуры получала матовый блеск. В центре алтаря чаще всего располагаются композиции: «Распятие с предстоящими», «Архангел Михаил-змееборец», «Тайная вечеря», «Святое семейство», «Вознесение Богоматери» и другие.

Скульптура, резные из дерева рельефы или скульптурные группы, сочетаются в алтарях с живописью, которая чаще всего размещается на створах. Очень часто в алтарях используются сюжеты Страстей. В целом в резьбе барочных алтарей воплощено все, что в готическую эпоху сосредоточивалось на фасадах и порталах церквей.

Наибольшее количество алтарей сохранилось в немецких церквях. Но ареал их распространения был значительно шире. Мастера Швабской школы, выделявшиеся своим мастерством, много работали в Швейцарии. Большое количество барочных алтарей было создано в Австрии, Англии, Франции, других странах Европы⁷⁰.

О проникновении барокко в Россию и о многообразии его интерпретаций на русской почве в настоящее время написано немало трудов⁷¹. Проблемами барокко в русском искусстве (как общего, так и частного плана) занимались в свое время А.И. Некрасов, Н.Н. Брунов, В.В. Згурра, 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 искусствоведы. «Причины быстрого распространения барокко и его главенствующего положения, — пишет известный исследователь искусства XVIII века О.С. Евангулова, — единодушно усматриваются в общем для России и ряда других европейских стран отсутствии стадии Ренессанса и связанном с этим прямым соприкосновением позднесредневековых и барочных элементов, во многом сходных по своей духовной и формальной природе»⁷².

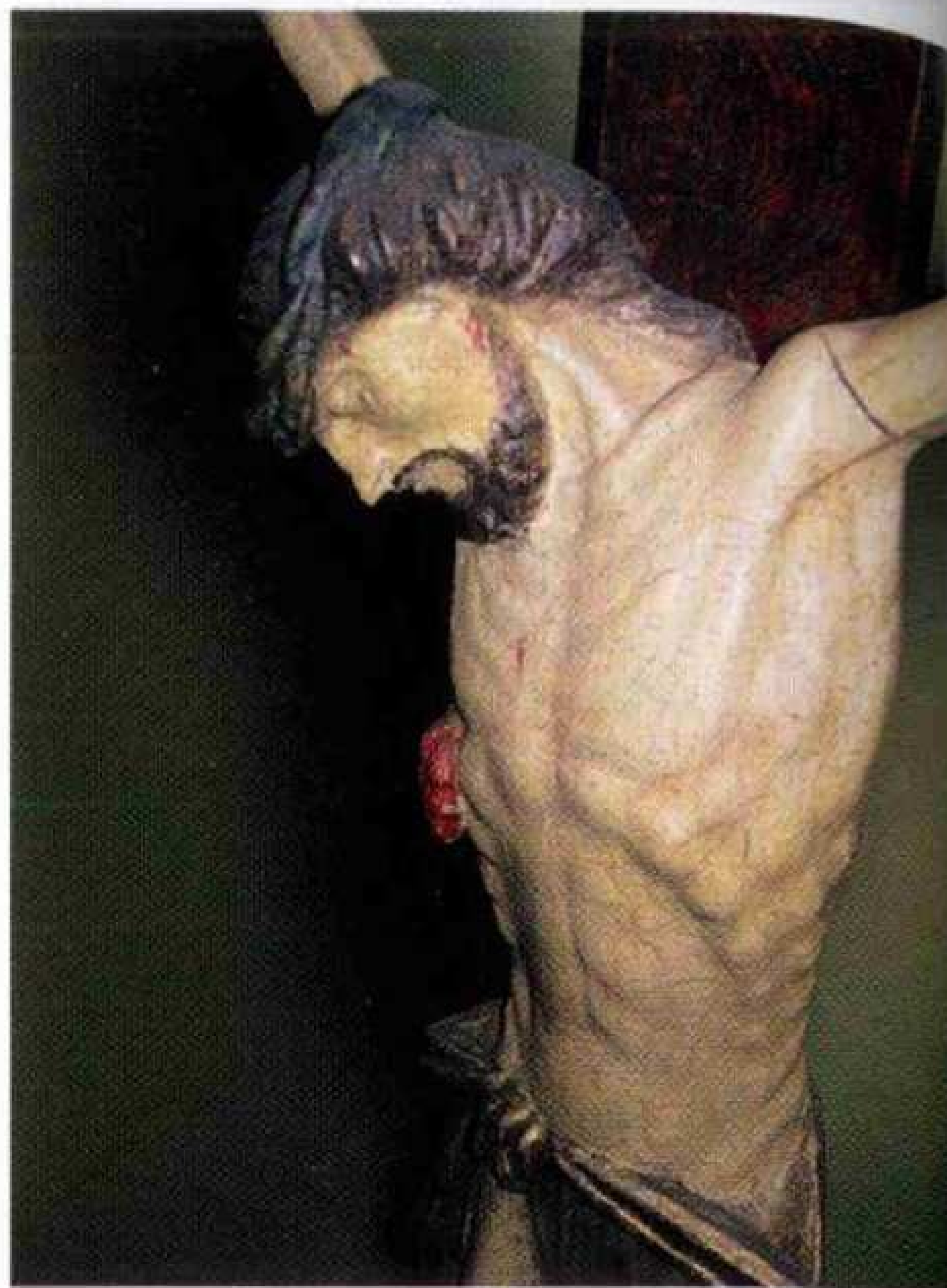
Не менее важны, по мнению Евангуловой, были общие свойства данного стиля, облегчавшие его проникновение в Россию: жизненная активность, эмоциональная приподнятость, относительная нерегламентированность и сравнительная вольность в истолковании отдельных элементов и форм. Важное значение имела «терпимость» барокко — способность к ассимиляции с соседними направлениями: от доживающих остатков Средневековья до зародившейся в середине XVII века классицистической тенденции. Имея широкий спектр элементов и уровней, барокко отвечало столь же широкому кругу потребностей, а потому имело огромную аудиторию и множество оригинальных преобразований на русской почве. «В сопоставлении с работами, принадлежащими к классицистическому или рокайльному направлениям, произведения барокко сплошь и рядом уступают им с



«Распятие в орнаментальном обрамлении» из г. Соликамска. ПГХГ. Кон. XVIII в.

точки зрения близости к европейскому стереотипу, но почти неизменно превосходят их по степени оригинальности интерпретации этого стиля. Последнее имеет отношение и к петербургской, и особенно к московской и провинциальной школам»⁷³.

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



«Распятие» из костела г. Перми. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

редкостное своеобразие, которое обуславливается в первую очередь разностью путей западноевропейской и восточноевропейской культуры.

Такое осязаемо-выразительное искусство, как скульптура, позволяет наглядно сопоставить особенности художественной проблематики православия, с его изначальной онтологической направленностью, «соборностью», и католичества, сосредоточенного на персоналистских проблемах⁷⁴. Величественная «соборность» русских скульптур, обобщенных и многоцветных, противостоит «живоподобию» натуралистически построенных, детально проработанных и блестяще отшлифованных скульптур, созданных западноевропейскими художниками Средневековья и Нового времени.

Усвоение барокко Пермским Прикамьем происходило по-разному: через русскую 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 Польшей, Украиной и Белоруссией пишут многие авторы, в том числе и первый исследователь пермской скульптуры Н.Н. Серебренников, называя в качестве аргумента фамилии священнослужителей XIX века, имевших западное происхождение: Баранович, Вишневецкий, Горка, Илляшевич, Леонтович, Любарский, Сахновский, Скальницкий⁷⁵.

О наличии в Перми католических центров говорят и некоторые памятники из собрания Пермской государственной художественной галереи, например Распятия XIX века, причем известно, что одно из них происходит из пермского костела. Образ Христа в каждом произведении наделен

большой выразительностью и некоторой экстатичностью, что свойственно европейской скульптуре барокко. В формах скульптур неизменно сохраняется классическая нормативность, свойственная всей европейской поствозрожденческой пластике, но не свойственная русской скульптуре барокко.

Именно монументальные памятники статуарной резьбы более четко выражают степень удаленности не только от европейских, но и от столичных образцов так называемого большого стиля. 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»⁷⁶.

Амбивалентная природа барокко стала основанием для существенного расхождения его региональных вариаций. «В Москве, — пишет О. С. Евангулова, — живые традиции Средневековья... оказывали настолько заметное влияние на новые приемы, что даже наиболее знакомое и преимущественно развивавшееся здесь барочное направление носило, в отличие от петербургского, гораздо более своеобразный и далекий от общеевропейского эталона характер»⁷⁷.

3. Барочный декор прикамских церквей XVIII–XIX веков

В Прикамье, как и в других русских провинциях, барокко появилось достаточно рано, видимо уже в петровское время, развиваясь затем в многообразных формах и вариантах до конца XVIII века и даже, в «реликтовой» форме, до конца XIX века. Наибольшей верностью стилю характеризуются произведения орнаментальной резьбы, известной по немногочисленным сохранившимся до сей поры прикамским иконостасам. Не исключено, что здесь использовались известные западноевропейские образцы.

Скульптурный декор прикамских храмов сохранился в наше время лишь фрагментарно. Имеются в виду старинные



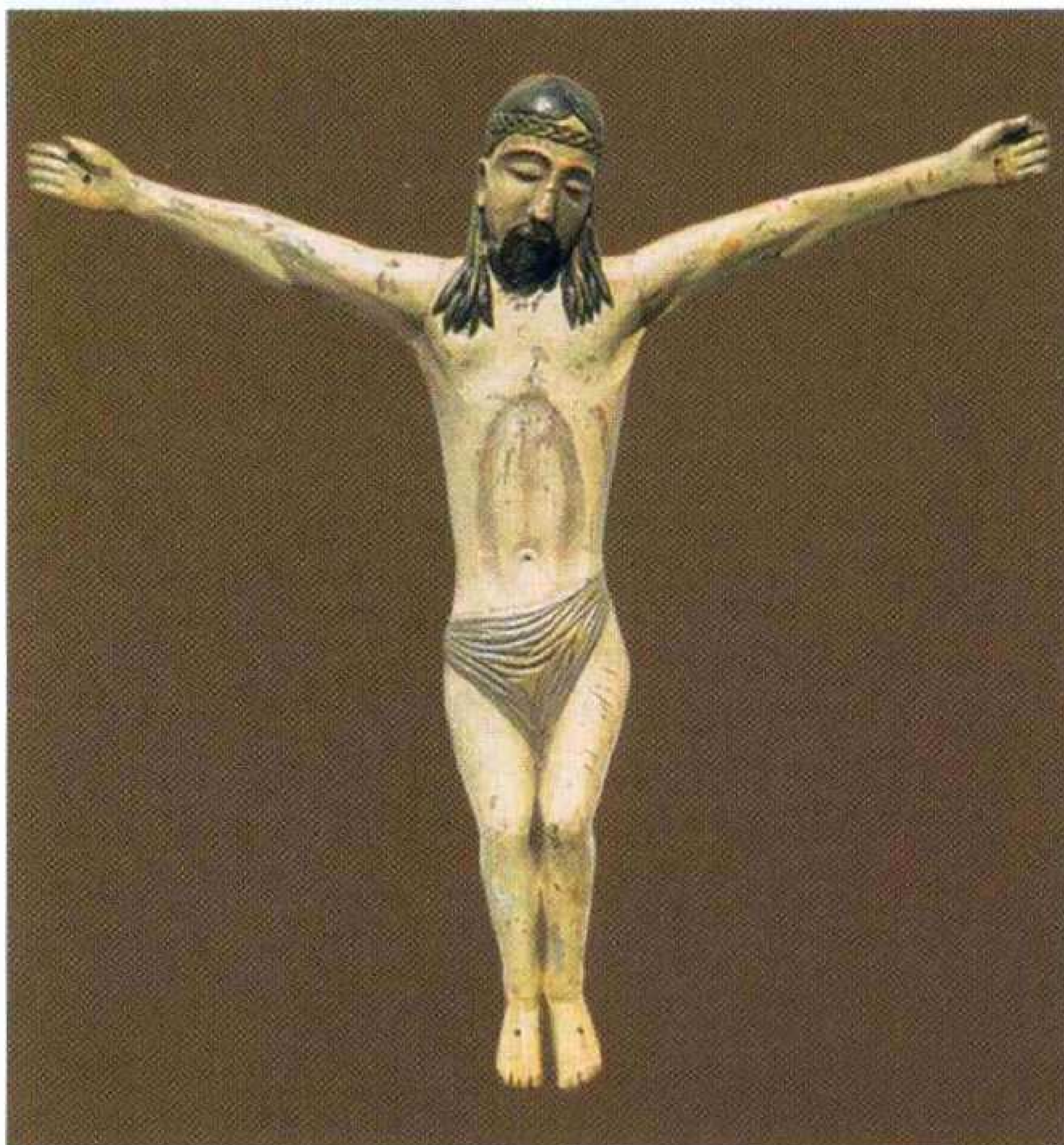
«Распятие в орнаментальном обрамлении» из с. Орел. ПГХГ. Кон. XVIII в.

иконостасы Иоанно-Богословской церкви г. Чердыни, Богоявленной церкви г. Соликамска, Никольской церкви г. Кунгура, иконостас середины XVIII века из кафедрального Спасо-Преображенского собора г. Перми и некоторые другие. В поздних действующих церквях Пермского края сохранилось немало разрозненных фрагментов иконостасной декоративной резьбы. Единичные памятники иконостасной и интерьерной резьбы находятся ныне в собрании ПКМ и ПГХГ.

В 1970–1980-е годы Пермская галерея провела целый ряд экспедиций по экспертизе имущества действующих церквей Пермской области. В состав экспедиций входили научные сотрудники ПГХГ О.М. Власова, Е.И. Егорова, Н.В. Казаринова, Р.А. Седова, Т.Л. Сысоева, И.П. Федотова, Г.П. Хоменко.



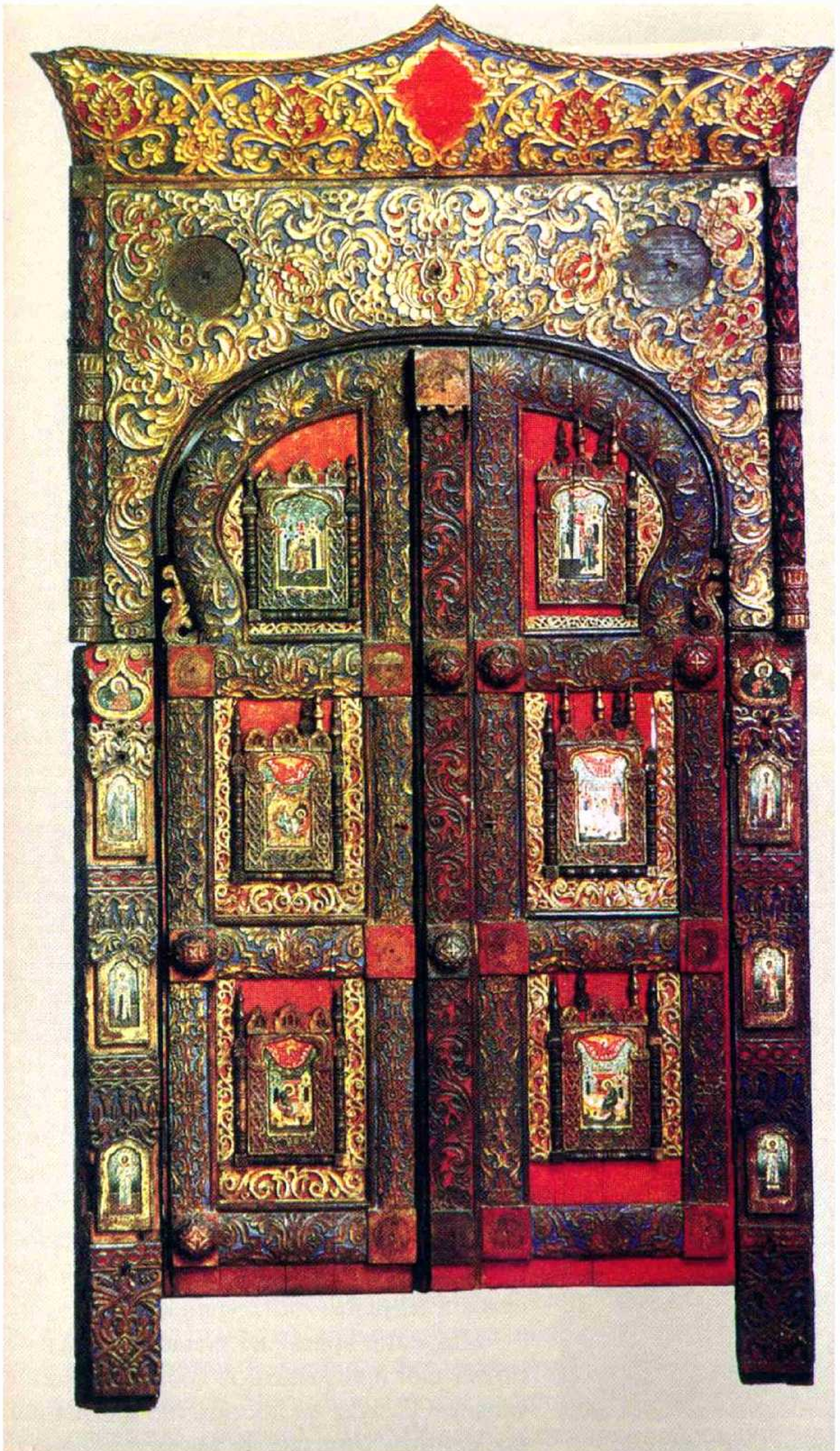
«Св. Симеон Верхотурский». Ч. Первая пол. XIX в.



«Распятие» из церкви с. Романово. Первая пол. XIX в.

В результате было поставлено на учет около трех тысяч памятников церковного искусства XVII–XIX веков. Среди них есть ряд интереснейших произведений деревянной храмовой пластики. В частности, икона Св. Симеона Верхотурского из Иоанно-Богословской церкви г. Чердыни, «Распятие с предстоящими» из Петропавловской церкви д. Морчаны Красновышерского района, «Распятие» из Сретенской церкви с. Романово

Усольского района. В некоторых церквях сохранились разрозненные фрагменты орнаментальной резьбы иконостасов, реконструировать которые в настоящее время вряд ли будет возможно. Единственное, что можно утверждать без сомнения, сейчас перед нами лишь остатки



Царские врата» из Пыскорского монастыря. ПГХГ. Первая пол. XVII в.



«Царские врата» из г. Перми. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Царские врата» из ПКМ. ПГХГ. Кон. XVIII в.

огромного континуума барочной резьбы, когда-то существовавшего в храмах Прикамья. Но работа по исследованию этого грандиозного явления еще впереди.

В свете сказанного большую ценность имеют памятники, в ряде случаев сохранившиеся до нашего времени^{7 8}.

В здании кафедрального Спасо-Преображенского собора, в котором сейчас располагается Пермская галерея, сохранился иконостас середины XVIII века, происходящий из Пыскорского монастыря^{7 9}. В отличие от древнерусских тябловых 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 травные орнаменты связывают воедино все части иконостаса, включая силуэтные фигуры «Распятия с предстоящими», резные фигуры пророков, рельефные изображения херувимов и серафимов. Живописные вставки-квадрифолии выполнены известным московским живописцем В.И. Васильевским в начале 1760-х годов.



«Царские врата» из ПКМ. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

«Царские врата» из коллекции галереи позволяют проследить эволюцию орнаментальной резьбы на достаточно длительном временном отрезке. К наиболее ранним произведениям относятся, видимо, «Цар-

ские врата» из коллекции галереи позволяют проследить эволюцию орнаментальной резьбы на достаточно длительном временном отрезке. К наиболее ранним произведениям относятся, видимо, «Цар-



«Царские врата»
из с. Губдор.
Фрагмент: сень.
ПГХГ. Вторая пол. XVIII в.



«Царские врата»
из д. Половинка.
Фрагмент: створа.
ПГХГ. Кон. XVIII в.

ские врата» первой половины XVII века, происходящие, судя по надписи, из Пыскорского монастыря и развивающие вологодскую традицию XVI века, особенно напоминая «Царские врата» из Спасо-Прилуцкого монастыря: здесь та же конфигурация врат, похожая форма сени, коруны и прочее. К сожалению, на сени отсутствуют Солнце и Луна, а вверху — Св. Ветхозаветная Троица.

Врата сохранились достаточно полно: обе створки, сень и столбцы. Трапециевидная 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 валиков — высокие сферические запоны. В ячейках створок по центру помещены киоты в виде трехглавых церквушек 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.

Остальные произведения орнаментальной резьбы так или иначе связаны с искусством барокко. Большим мастерством отличается сквозная резьба «Царских врат» второй половины XVIII века из Перми. 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.

Композиция «Царских врат», происходящих из Пермского краевого музея, типична для реминисценций «флемской» резьбы второй половины XVIII века. Структура их в принципе идентична: узорочье створок «разбивают» две вертикали медальонов с изображениями фигур из сцены Благовещения и евангелистов. Рельефные формы растительного орнамента изощренны по исполнению. Несколько проще по исполнению створка от «Царских врат», очевидно, рубежа XVIII—XIX века, выполненная резьбой «на проем», с изображением крупных листьев аканфа и лилий. В трех расположенных по



«Распятие» из д. Порошево. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

вертикальной оси круглых медальонах живописные изображения Св. архангела Гавриила и двух евангелистов. Фоны проработаны мелким сетчатым и параллельно-линейным орнаментом. К этому произведению примыкает прямоугольная сень от «Царских врат» второй половины XVIII века, с мотивами XVII века, также выполненная резьбой «на проем». Снизу она завершена тройной аркой. В центре в фигурном медальоне — изображение Св. Троицы Новозаветной. Среди элементов орнамента

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

Орнаментальная резьба как связующее звено между фигуративной пластикой и архитектурными формами выступает в редких сохранившихся аналоях. «Аналой» из пермского кафедрального Спасо-Преображенского собора, может быть, самый характерный памятник такого рода. Плоские изображения стоящих Святых помещаются на опорном столбе, круглые фигурки евангелистов — на выступах ножек-волют. Но все же изобразительное начало здесь всецело подчиняется декоративному. Даже фигурки евангелистов смотрятся как элементы архитектуры. В построении имеется определенная парадоксальность: с полнотою декоративной резьбы исчезает выразительность материала. Скрытое под толстым левкасом и плотной позолотой «на полимент» деревянное сооружение напоминает литье из бронзы, что, видимо, входило в художественный замысел автора. Эстетические акценты здесь явно смещаются в сторону «аристократических» вкусов: создается иллюзия использования более ценных и труднодоступных, нежели дерево, материалов, например бронзы⁸⁰.



«Аналой» из г. Перми. ПГХГ. Кон. XVIII в.

Фигуративная резьба барочных иконостасов, в отличие от орнаментальной, представлена в коллекции Пермской галереи намного полнее.

Статуарная пластика барокко, как правило, сопряжена с ансамблем иконостаса, соединяя в нем целый ряд функций: и традиционно-семан-

тическую, и явно-декоративную, и пластически-самостоятельную.

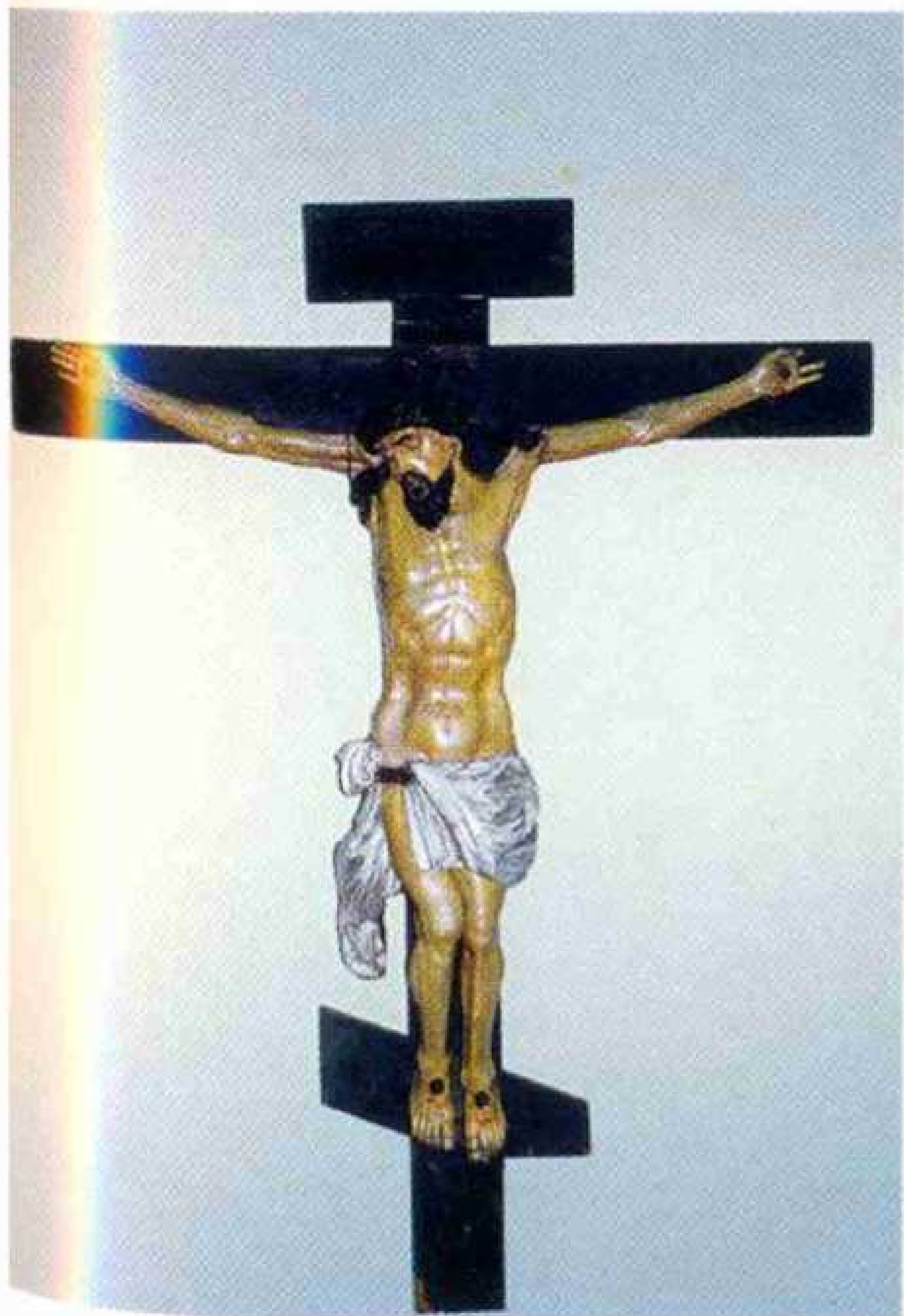
Главной по смыслу иконой в пластическом декоре нового барочного иконостаса являлось Распятие. Как пишет И.Л. Бусева-Давыдова, «более всего повлияло на композицию иконостасов возникновение отдельного ряда Страстей Христовых и завершение иконостаса Распятием... Наличие Распятия особо оговаривалось соборным постановлением 1667 года»⁸¹. Эта традиция продолжилась в XVIII веке. Так, указом Петра I от 15 марта 1722 года предлагалось «резных икон в церквях не употреблять, кроме Распятий искусною резьбою учрежденных». Очевидно, благодаря легитимности Распятий в храмовом декоре они дошли до нас в особенно больших количествах и в относительно хорошей сохранности.

Большая часть иконостасных Распятий из пермской коллекции выполнена в барочной стилистике. Вырезанное с профессиональным блеском и мастерством, очевидно в конце XVIII – начале XIX века, «Распятие» из с. Сирино (Сиринское) обладает особой масштабностью и телесностью форм. В «Распятии» из с. Сирино все же чувствуется некий ака-

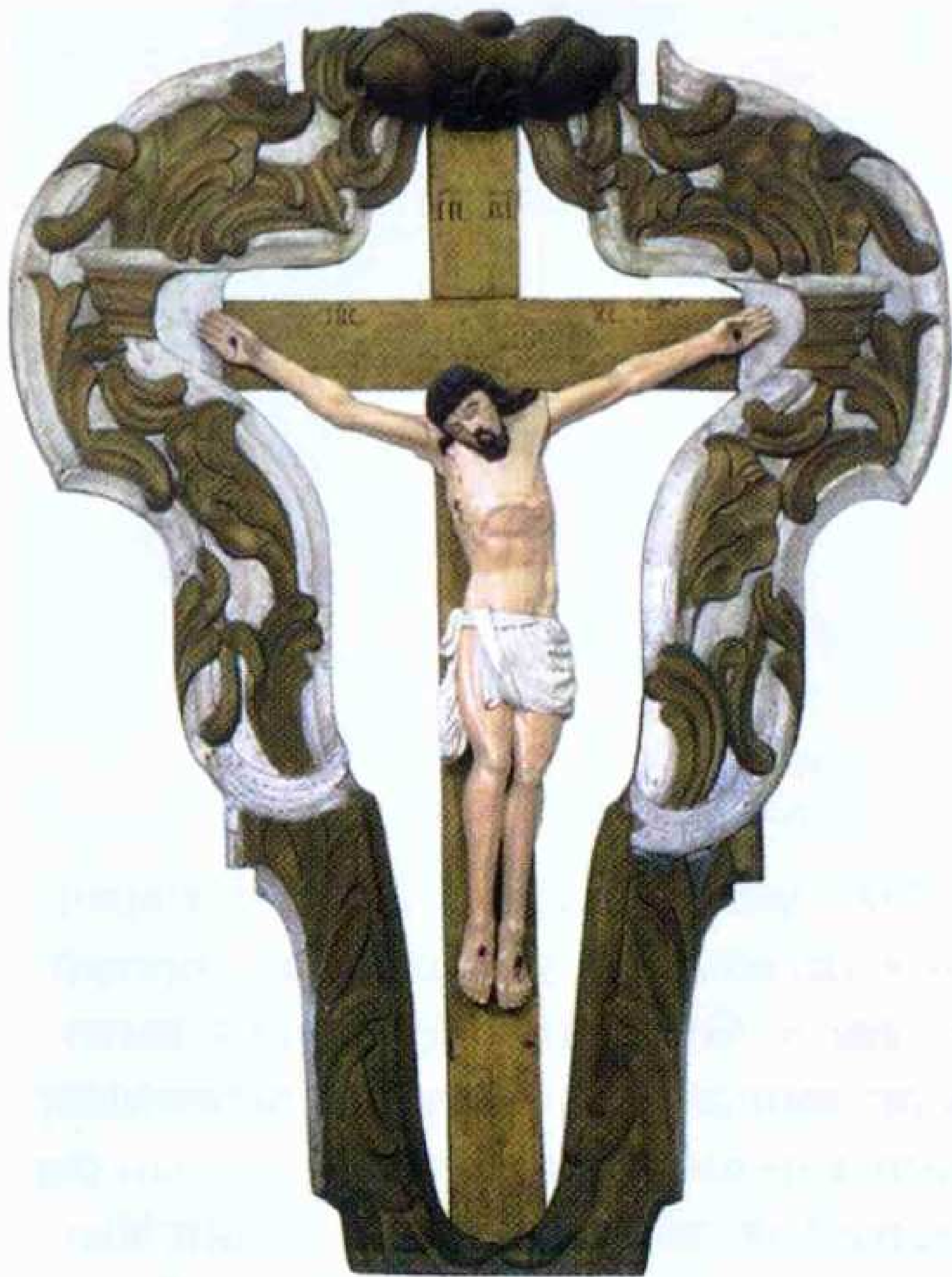
демический штамп, который нивелирует выразительность образа. И не только в сиринском «Распятии», но и во многих «репликах» этого типа, возникавших в разных городах и селах на севере Пермского края, как, например, в великолепном «Распятие» из д. Порошево, выполненном каким-то удивительно талантливым мастером-виртуозом. Хрупкая и вместе с тем удивительно упругая фигура, удлиненный лик с крупными, но изящно очерченными чертами, энергичная пластика локонов – все потрясает здесь глубокой сосредоточенностью страдания, выраженной с барочной силой и страстью, но без единого намека на манерность и внешнюю привлекательность. Сила выражения и мастерства говорит о незаурядном даровании мастера, который, очевидно, был главой какой-то артели, переезжающей с места на место.



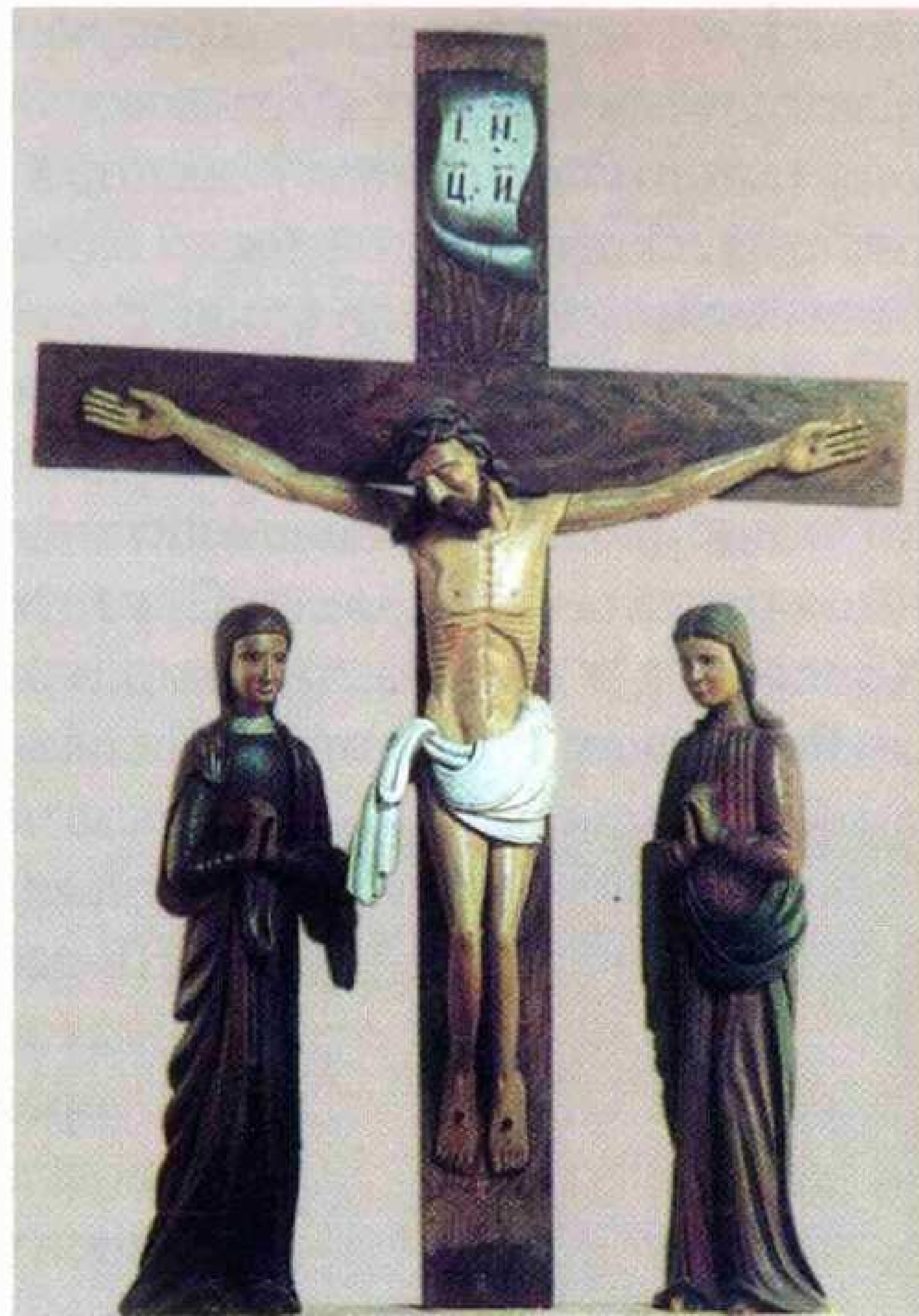
«Распятие» из с. Сиринское.
Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Распятие» из с. Сиринское. ПГХГ.
Кон. XVIII в.



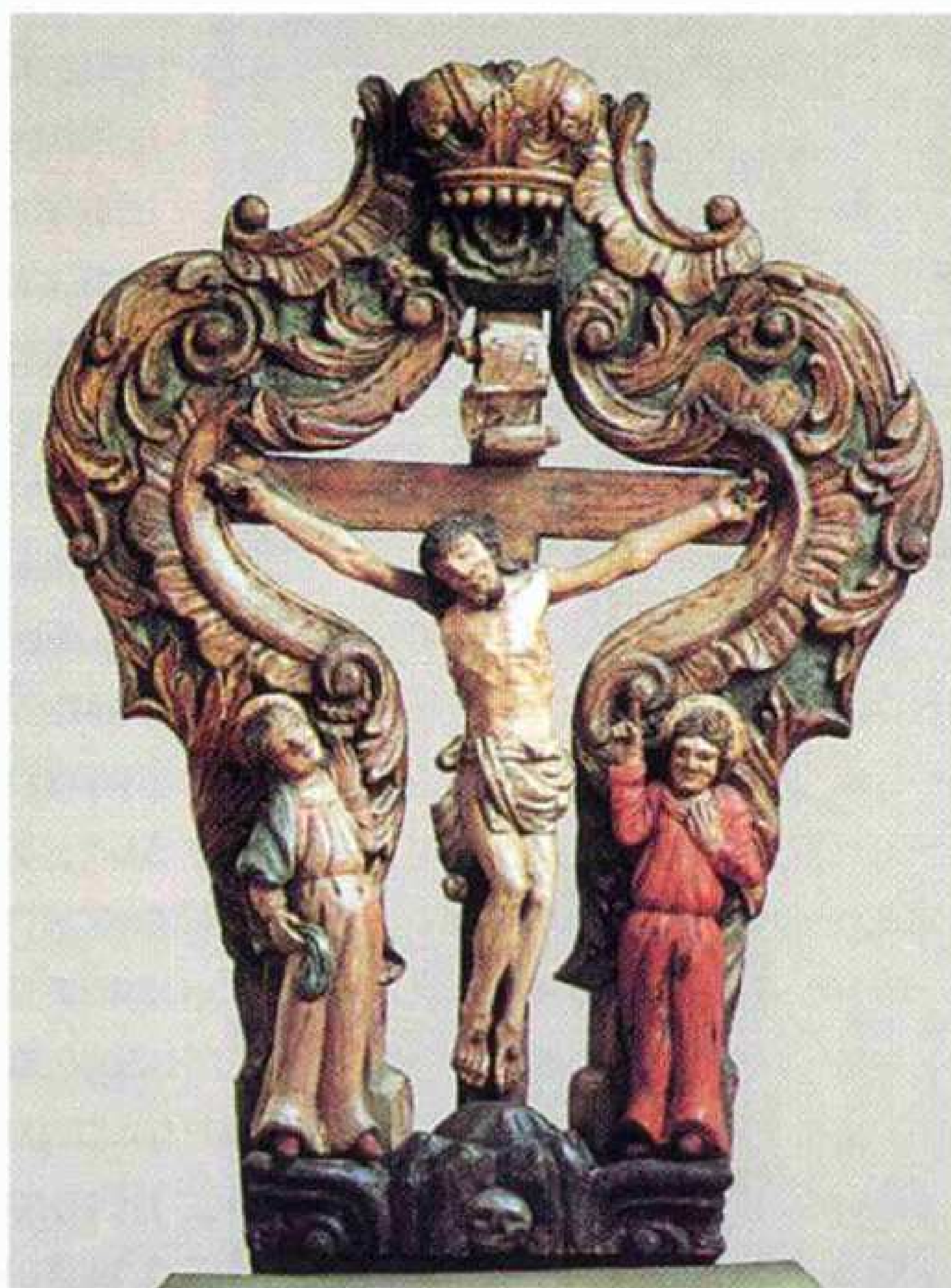
«Распятие в орнаментальном обрамлении»
из с. Слудка. ПГХГ. Первая четверть XIX в.



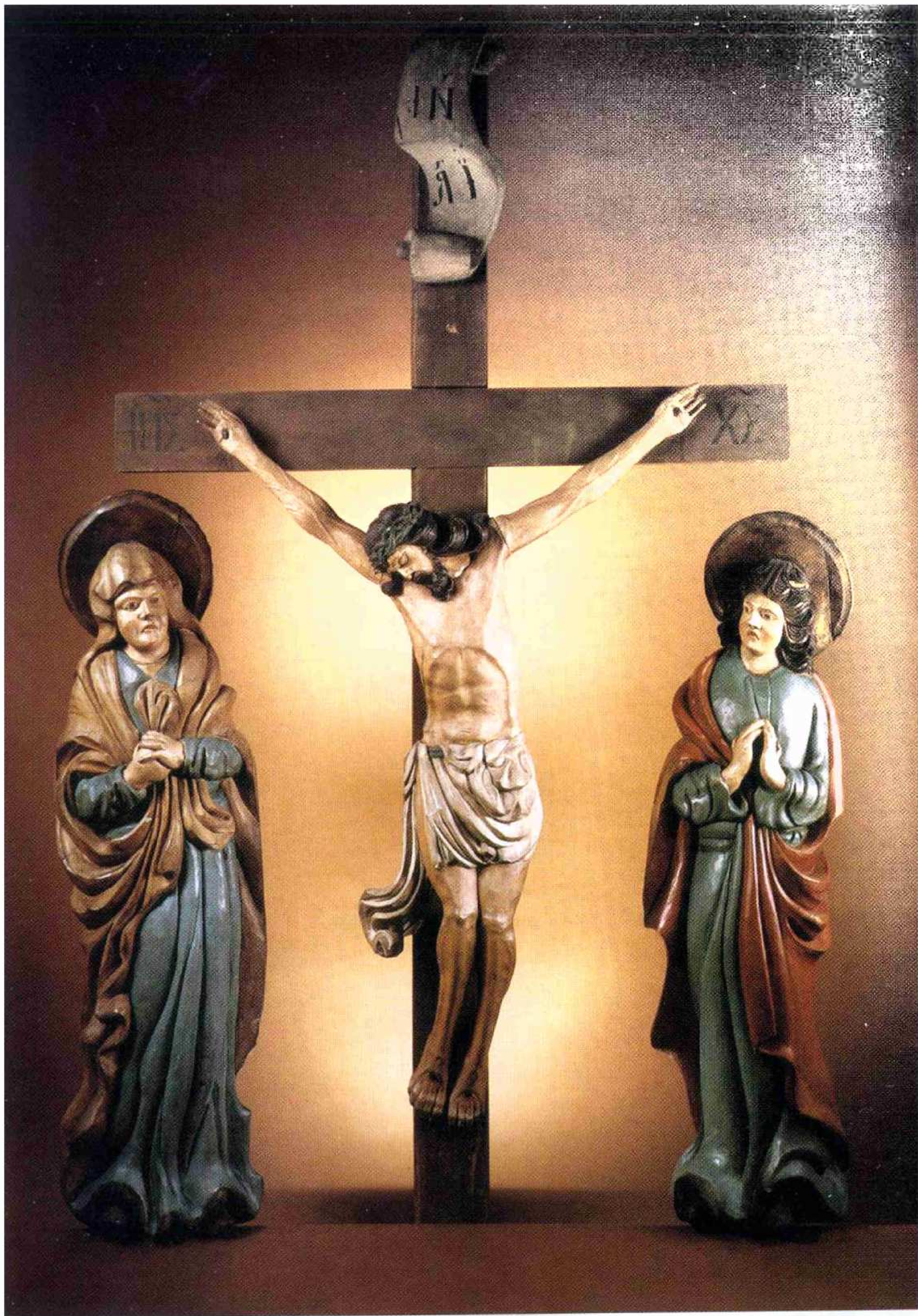
«Распятие с предстоящими
Богородицею и Иоанном Богословом»
из с. Усть-Качка. ПГХГ. Нач. XIX в.



Фигура Богородицы из группы
предстоящих из с. Усть-Боровское.
Фрагмент. ПГХГ. Вторая пол. XVIII в.



«Распятие с предстоящими Богородицею и
Иоанном Богословом в орнаментальном
обрамлении» из с. Верхнечусовские городки.
ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом в орнаментальном обрамлении» из с. Нижнечусовские городки. ПГХГ. Вторая пол. XVIII в.

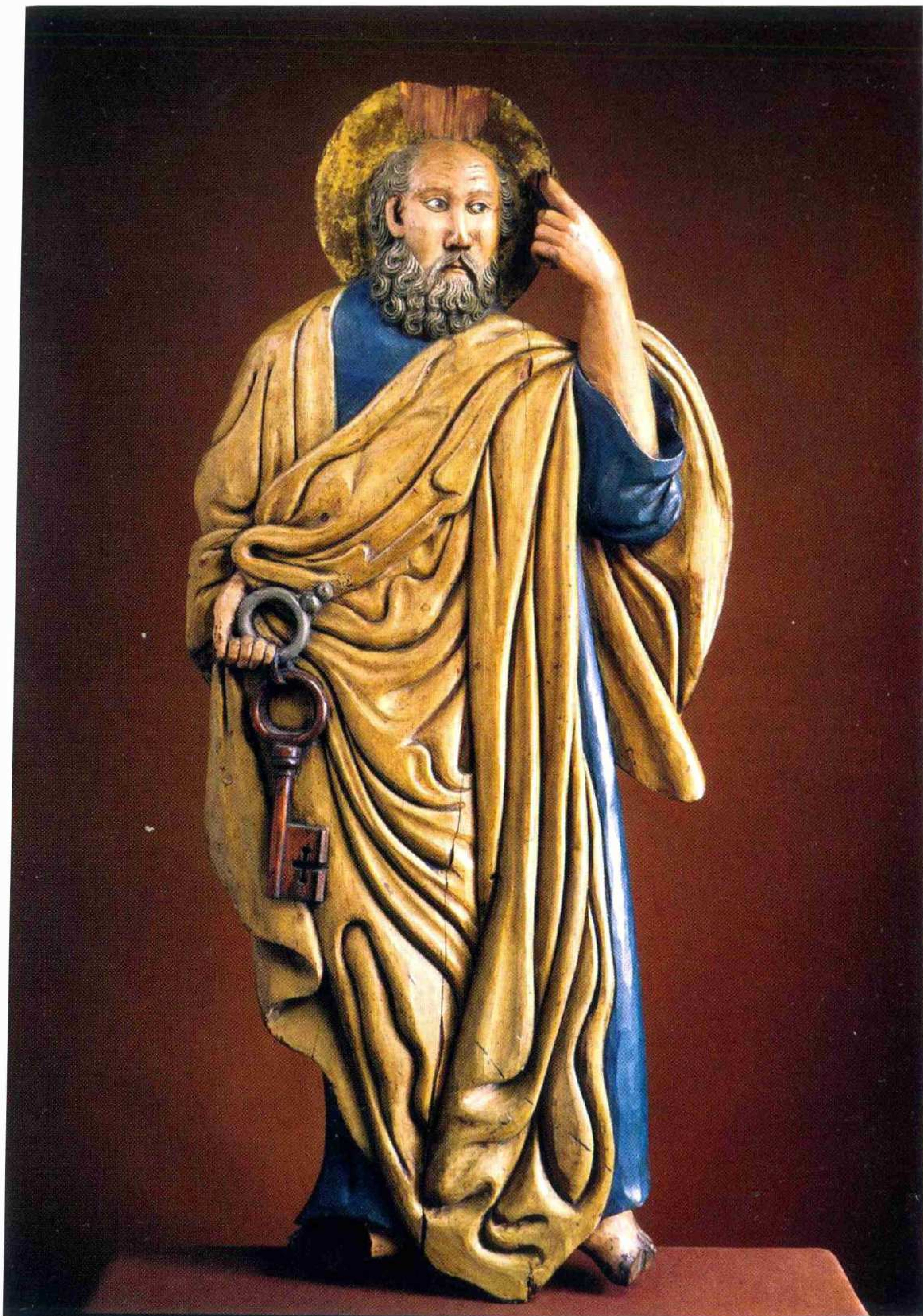
В пермской коллекции сохранилось множество интересных барочных композиций «Распятия с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом». Из масштабных круглых скульптур выделяются особой «верностью» стилю группы предстоящих из Нижнечусовских городков и с. Усть-Боровая (или Усть-Боровское), выполненные, соответственно, до середины и после середины XVIII века. 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 взаимосвязь. Существенную роль играет и сплошная позолота, усиливающая барочную аффектацию пластики.

Объемная резьба фигур предстоящих напоминает тяжелое петровское барокко. Массивные лики, крупные фигуры, изображенные в S-образном изгибе, — все говорит о развитом барочном стереотипе. Многослойность, объемность, динамичность резьбы не знают себе равных в пермской скульптуре. Необыкновенно прихотливы, даже вычурны силуэты — затайливо-волнистые, текучие, с капризным прерывистым ритмом. Крупные объемные складки образуют мягкую криволинейную ритмику.

Мощны и красивы более поздние композиции «Распятия с предстоящими» из поселков Пашия и Юго-Камский. Одним из лучших в коллекции следует считать «Распяtie с предстоящими» из с. Усть-Качка начала XIX века. Причем переработка барокко дает здесь неожиданный привкус готики. Сочные массы барокко здесь словно утончаются, застывают, теряют подвижность и силу, но обретают особую одухотворенную красоту.

Другие, в основном напрестольные, «Распятия с предстоящими» отличаются явно упрощенными чертами и свойствами, например композиция конца XVIII века из Верхнечусовских городков. Мягкость, сочность, необыкновенная пластичность резьбы вместе с радостно-звучными оттенками живописи производят впечатление праздника. Великолепная, красиво и мощно изогнутая рама объединяет и хрупкое Распяtie, и небольшие фигурки предстоящих на асимметричных волютообразных подножиях. Изгибы силуэтов и складок одежд, ритмика жестов и поз, имеющих оттенок рокайльной манерности, — все подчинено массивной орнаментации обрамления, замкнутого наверху великолепной короной с пальметтой и «жемчугами», которая опирается на облако, изображенное в виде розана. Причем по объему и форме корона почти повторяет Голгофу. Близкий, но более «академичный» характер имеет орнаментация огромного «Распятия в орнаментальном обрамлении» из с. Слудка конца XVIII — начала XIX века.

Многие напрестольные Распятия откровенно наивны. Таковы композиции XIX века «Распятия с предстоящими в орнаментальном обрамлении» из с. Карагай и «Распятия» из с. Чигироб, где перед Голгофой помещено изображение Гроба Господня и «орудий Страстей», а орнаментальное обрамление



«Апостольский чин» из г. Перми. Св. апостол Петр. ПГХГ. Кон. XVIII в.

выглядит как два толстых зеркально изогнутых ствола с редкими крупными листьями. Древнейшая символика креста как дерева имеет здесь самую наглядную форму, как в других произведениях народного творчества.

В формах «профессионального» барокко исполнено небольшое количество произведений из пермской коллекции — все остальные значительно переработаны. В числе первых, очень профессиональных барочных произведений, следует назвать девять рельефов «Апостольского чина», происходящих из кафедрального Спасо-Преображенского собора г. Перми, но вырезанных во второй половине XVIII века, скорее всего в 1760-е годы, возможно, для пермского Петропавловского собора⁸².

Иконография апостолов сложилась в Византии, начало их почитания восходит к эпохе Константина Великого. На Руси эта иконография известна с XI века. В культовой деревянной резьбе появляется, очевидно, в XVIII веке; чаще всего она используется в композициях иконостасов⁸³. Позы апостолов и надписи на оборотах фигур свидетельствуют о симметричном построении композиции⁸⁴, по каким-то причинам не вошедшей в иконостас и оставшейся незавершенной: в ряду не хватает трех фигур, а четыре из девяти сохранившихся не расписаны.

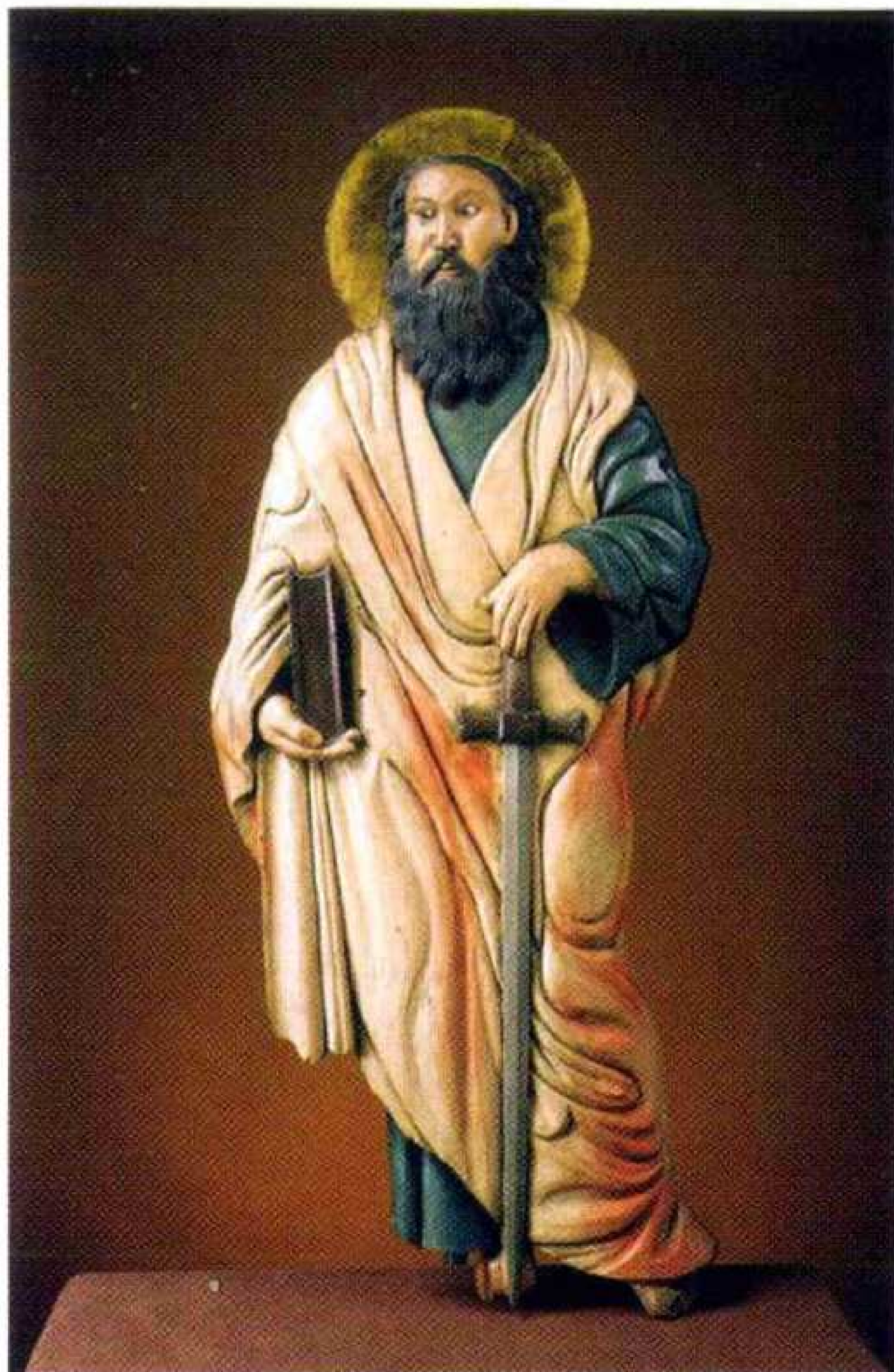
Фигуры апостолов выполнены разными резчиками, но в одинаково сочной полновесной манере. Поза, наклон головы, прихотливая игра драпировок — все говорит о полном понимании стиля, хотя его претворение шло все же на разных уровнях. По характеру резьбы скульптуры можно разделить на три группы. К первой относятся изображения апостолов Петра и Павла, фигуры которых, как отметил еще Н.Н. Серебряников, вырезаны искуснее, чем другие⁸⁵. Они более уплощены и более ровны по фактуре, чем все другие. Силуэты их сложнее и гармоничнее, движения естественней, грациозней. Складки гиматиев сплюснены, а углубления между ними образуют на фронтальной плоскости сложный зигзагообразный рисунок.



«Апостольский чин» из г. Перми. Св. апостол Петр. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Апостольский чин» из г. Перми. Св. апостол Павел. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Апостольский чин» из г. Перми.
Св. апостол Павел. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Апостольский чин» из г. Перми. Св. апостол
Лука. ПГХГ. Кон. XVIII в.

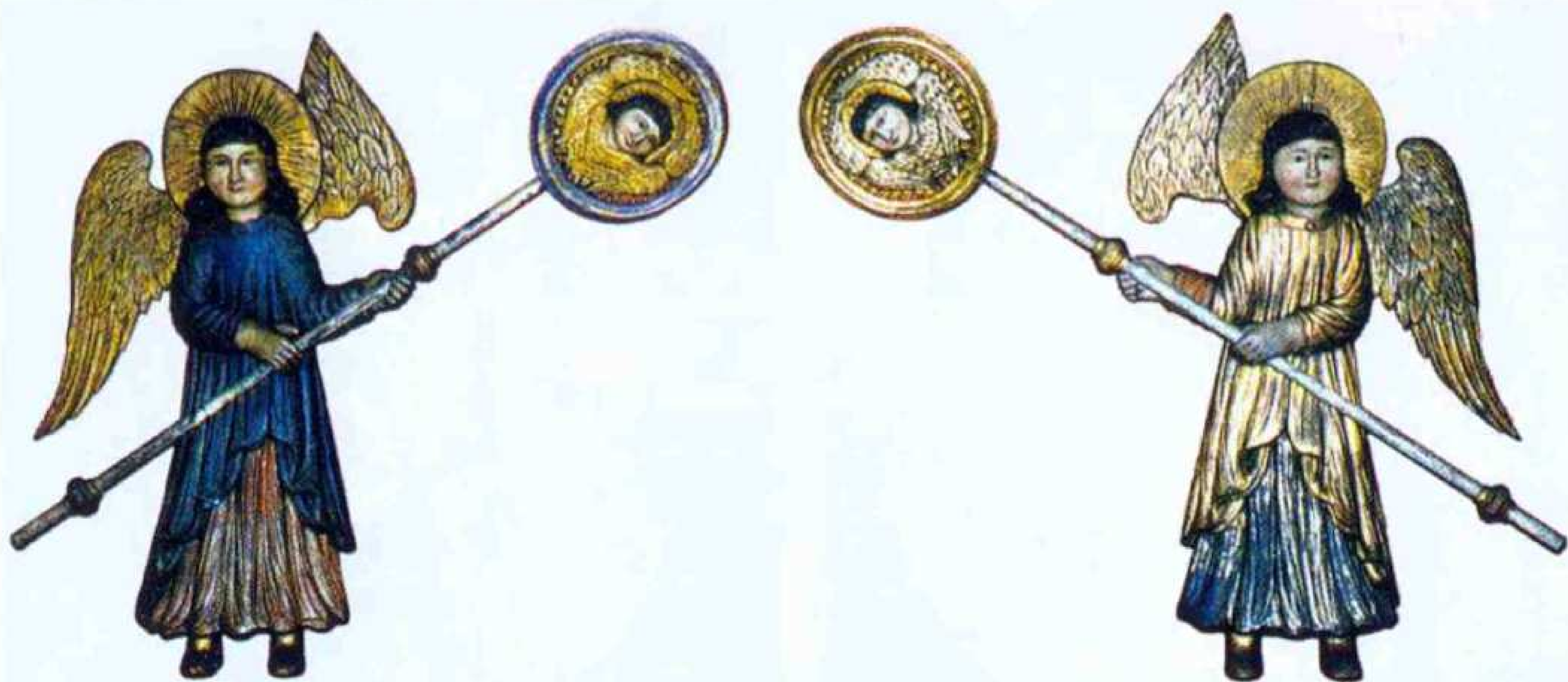


«Св. архангел Михаил».
(Кудымкар). Кон. XVIII в.

Ко второй группе следует отнести эффектные, но грубоватые фигуры Марка, Матфея (?), Луки (?), Иоанна (?). К третьей — Андрея, Варфоломея (?), Фомы (?) — т. е. все остальные фигуры чина, гораздо менее искусные, менее пропорциональные. Лики вырезаны немного небрежно. Более объемные складки гиматиев расположены вне связи с пластической формой.

В целом «Апостольский чин», безусловно, одно из самых красивых, выразительных и «стильных» произведений барокко в пермской коллекции. Создать в невысоких рельефных композициях полное ощущение круглой скульптуры, с ее полновесной формой и динамичным освоением окружающего пространства, могут только настоящие, высоко профессиональные мастера⁸⁶.

Наряду с высоко профессиональными образцами барокко, в пермской коллекции хранится большое количество скульптур, возникших в русле явной примитивизации стиля.



«Ангелы с рипидами» из с. Верхние Муллы. ПГХГ. Кон. XVIII в.

Одно их самых ярких, талантливых произведений этого плана — икона Св. архангела Михаила из собрания Кудымкарского музея⁸⁷. Архангел Михаил почитался на Руси как предводитель небесного воинства и победитель Сатаны. Этим объясняется его изображение в красном плаще и доспехах, с мечом или копьем, которым он поражает поверженного дракона. Этот извод становится вновь популярным и в связи с бурными событиями Петровской эпохи, наполненной битвами и победами, свершениями и преобразованиями. В иконе из Кудымкара подчеркнута крупны и фигура архангела в доспехах, и тело поверженного дьявола с огромными лапами, короткими ребристыми крыльями и длинным кольцеобразным хвостом со стреловидным завершением. Голова «чудища», к сожалению, не сохранилась. Фигуре архангела придан S-образный изгиб, хотя все элементы кажутся несколько разобщенными и объединяются только динамикой масс. Игра фактур и объемов, которые от плоскостных барельефных аксессуаров постепенно нарастают к почти круглой голове и конечностям, создает мощные пластические эффекты. Гибкие очертания, мягкая моделировка объемов, округлые ритмы и волнообразное нарастание высоты насыщают рельеф чисто барочной выразительностью. Но при полной явности признаков развитого барокко в иконе архангела есть некая грубоватость манеры, которая заставляет думать о более провинциальном, по сравнению с крупными центрами резьбы, происхождении этой иконы.



Фигура Богоматери из группы предстоящих из пос. Мотовилиха. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Царские врата» из с. Орел. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Херувим в орнаментальном обрамлении» из с. Орел. ПГХГ. Кон. XVIII в.

Фигурам скорбящей Богоматери из Мотовилихи и ангелов с рипидами из с. Верхние Муллы также присущи 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 сами по себе, без связи с фигурой.

Уже упоминалось о том, что для создания более полной картины развития деревянной скульптуры Прикамья большое значение имеют редкие дошедшие до нас топографические комплексы скульптур, происходящие из какой-то отдельной церкви. Интересно, что почти все эти комплексы, состоящие из нескольких композиций, выполнены в стилистике провинциального барокко, которое демонстрирует варианты, близкие профессиональным воплощениям стиля, и варианты, имитирующие этот стиль с достаточно большими отклонениями от «законодательных» норм европейской скульптуры. Хронологические рамки сохранившихся комплексов говорят о существовании и всестороннем развитии стиля барокко в русской провинции на достаточно длинном временном отрезке – от середины XVIII до начала XX века. Рассмотрим наиболее характерные комплексы.

Огромный интерес, например, вызывает скульптурный комплекс из церкви Похвалы Богоматери с. Орел Усольского района (с. Орел – столица Строгановых в XVII веке). «Царские врата», которые поступили в Пермскую галерею из этой церкви, – одно из самых эффектных произведений барочной орнаментальной резьбы. Завершение врат выполнено двумя волютами, образующими вместе «опрокинутую» арку, из-за



«Четыре евангелиста» из с. Орел: Марк, Матфей, Лука, Иоанн. ПГХГ. Кон. XVIII в.

которой поднимается другая невысокая арка с изображением лилии в центре. Посередине врат помещена живописная композиция Благовещения, в углах, в фигурных позолоченных рамках, изображены четыре евангелиста. Среди элементов орнамента преобладают гранатовые яблоки, цветочные розетки, профильные изображения лилий и крупные изогнутые листья аканфа. Скульптура херувима, привезенная экспедицией ПГХГ в 1987 году, представляет собой фрагмент того же иконостаса – пышного, эффектного, очень нарядного. Но наиболее значительными памятниками из орловского комплекса представляются четыре поколенные фигуры евангелистов, которые находились в проемах надпрестольной сени с четырьмя колоннами, соединенными резными карнизами.

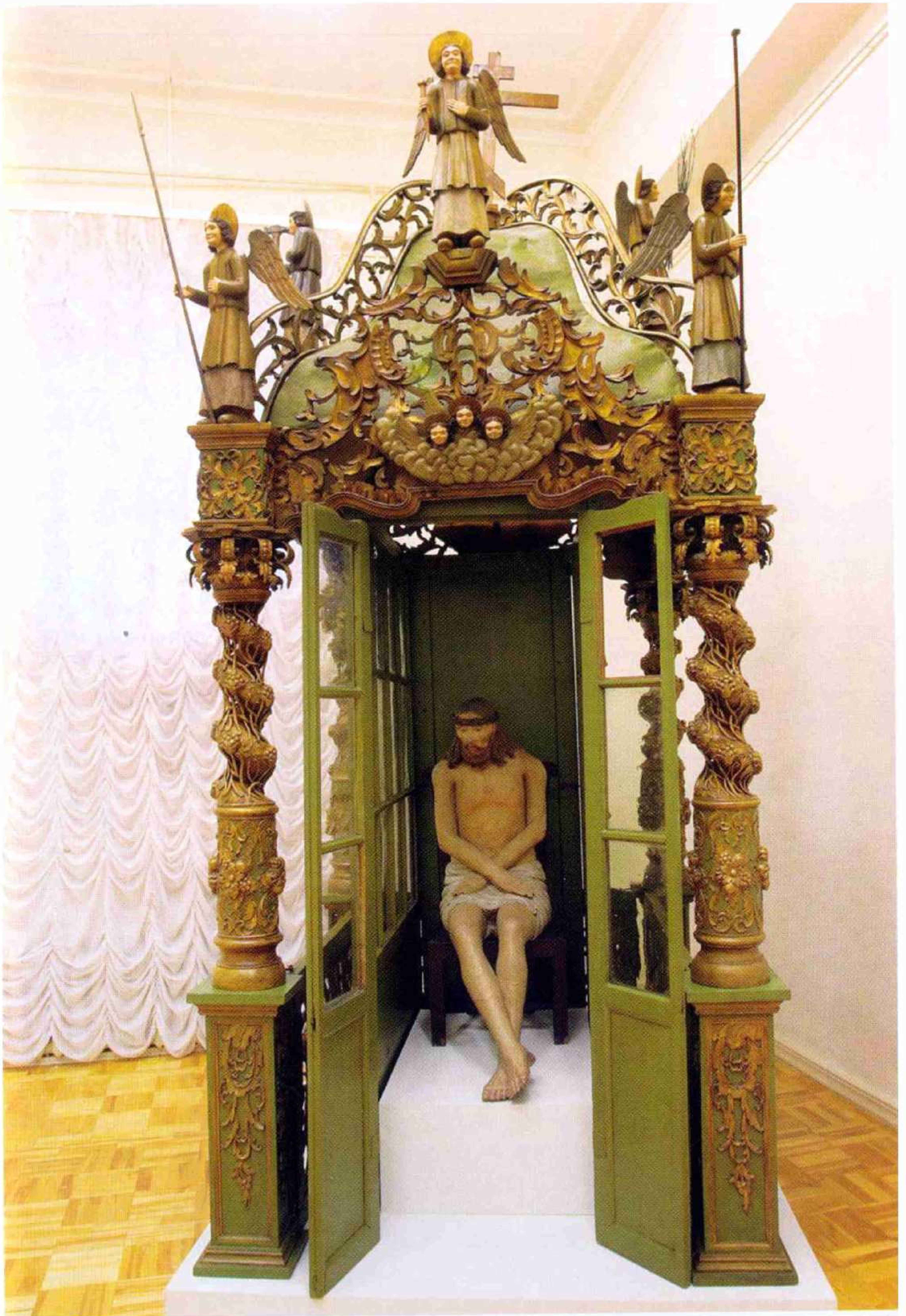
В другой замечательный скульптурный ансамбль из Троицкой церкви пос. Пашия Горнозаводского района входило несколько композиций из фондов ПГХГ: «Распятие с предстоящими», фигуры Господа Саваофа, евангелистов и ангелов. В коллекции галереи, кроме перечисленных изображений, есть уникальная композиция «Христос в темнице», которая полностью сохранилась вместе с высокой прямоугольной «темницей», украшенной орнаментальной резьбой «на проем» и «венцами херувимов».

О пашийском комплексе автору статьи удалось найти в архиве РГАДА⁸⁸ 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, с двумя приделами, из которых посвящены первой что в теплым предместии с наименованием вознесению господню, 1791-го года, декабря 20 дня, второй холодной занимающей иконоставом всю церковь, то есть поперечь от одной стены до другой во имя архистратига Михаила 1794 году февраля 6 дня, а третьему как выше значит троицкому и изниженнаписанных двух первому престолу, быть назначено. В верхнем этаже, которой однакож занеокончанием кладкое церкви остается еще несовершенным».

Далее идет перечисление «внутри оной святых образов и протчаго благолепия». В Вознесенском приделе: «Иконостас столярной работы покрытой голубоватого цвету краской с наложенными в приличных ме-



«Христос в темнице» из пос. Пашия. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Христос в темнице» из пос. Пашия. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Господь Саваоф» из д. Половинка.
ПГХГ. Кон. XVIII в.

стах резными позолоченными штука-ми. В нем царские врата с наклад-ной резьбой позолоченою и образа-ми благовещение пресвятыя богоро-дицы и четырех евангелистов... Над царскими вратами моление Христа Спасителя...» То есть над царскими вратами конторщик указывает нали-чие сцены «Моление о чаше».

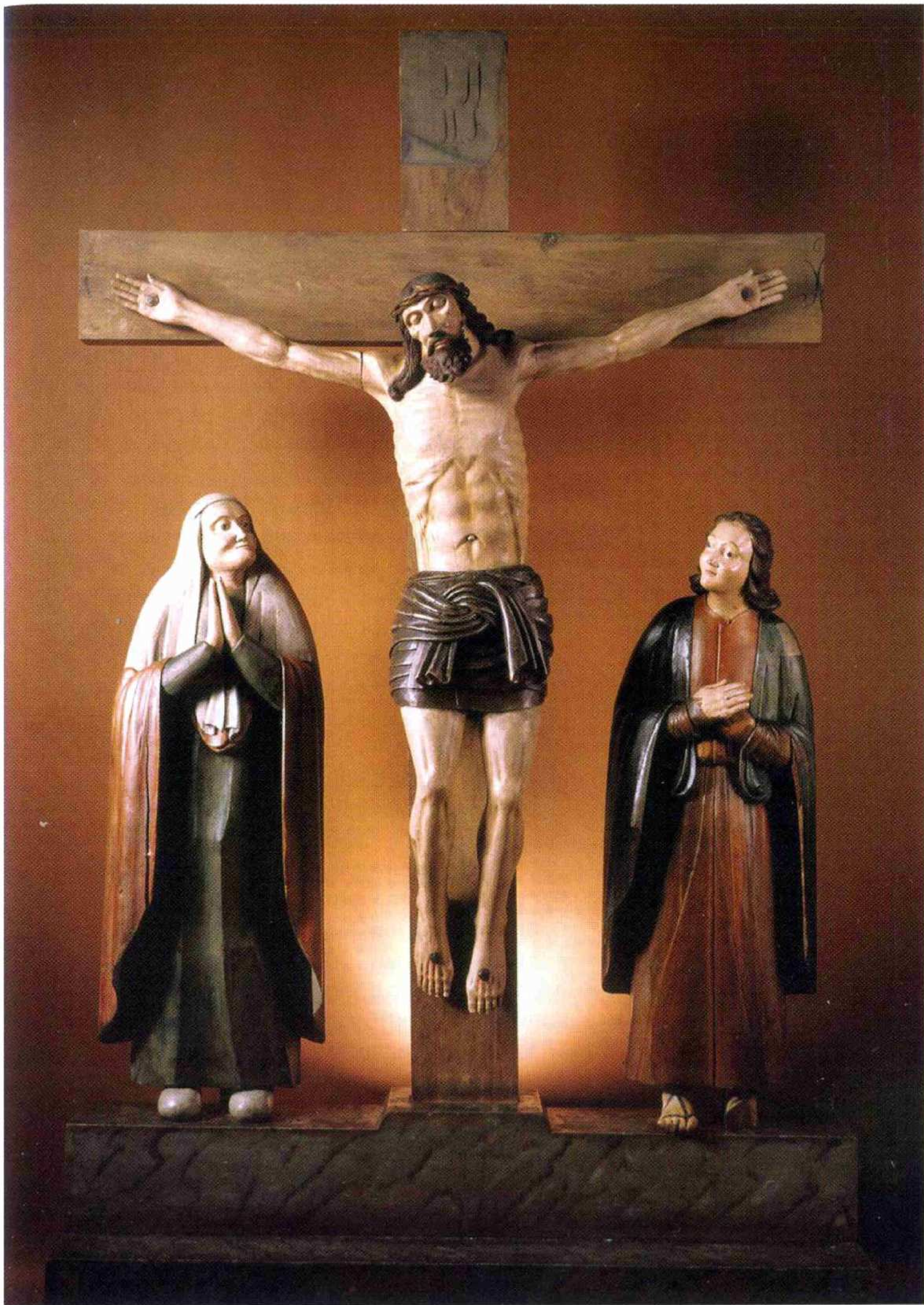
В интерьере отмечена скульптура «Христа в темнице»: «На северной стороне в равенстве против алтаря образ сидящего в темнице Христа Спасителя под белым флером за стеклом с трех сторон под балдахи-ном на четырех резных столбцах по-золоченых убранным снизу и сверху резными штуками и позолоченными с стоящими на оном херувимами и

ангелами со страстями...» Далее подведен итог: «Итого в первом возне-сенском пределе святых образов 87».

«Во втором храме архистратига божия Михаила» отмечен «иконостас столярной работы покрытый зеленаго цвету краскою с накладной в при-личных местах резьбою позолоченою. В нем царские врата резные по-золоченые с наложенными на оный образами благовещения пресвятыя богородице 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 «По-клонение жертве» («Се агнец»).

В алтаре — «сень над престолом резная на четырех столбцах резных же позолоченых... оная покрыта облаками на них сидящей образ госпо-да саваофа держащей в правой руке скипетр а левой благословляет по углам стоящими четыре евангелиста имеющие в руках евангелие внутри сени образ ... господя саваофа...» (Очевидно, имеется в виду скульптура Господа Саваофа из коллекции ПГХГ.)

«При входе в сей храм на правой руке гроб господен деревянной с резьбою позолоченою под покровом гранитурю сизаго стоящей на крас-ном сукне в нем полагается плащаница виду возрастнаго господя на-шего Иисуса Христа, написанная на полотне по углам с херувимами а по краям золотыми литерами тропарь благообразный иосиф под балда-хином на четырех столбцах резных позолоченых с вырезанными снизу решотками а сверху шпренделя позолоченными по углам четыре стоящие серафима держащие свитки изображающие святыи боже и по шпренде-



«Распятие с предстоящими» из пос. Пашия. ПГХГ. Кон. XVIII в.

лям 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 отменною что по углам и по шпренделям стоят восемь ангелов со страстями. Крест утвержден в нарочито зделанное предместие складен[о] мраморным камнем наподобие горы завесы по углам тафты кофейной». Это, безусловно, «Распятие с предстоящими» из собрания ПГХГ.

В конце описи как итог приведена запись: «Итого налоев 7», то есть аналое в храме было 7 штук, «а в обеих пределах святых образов 144». Под описью стоит: «Канторщик Терентий Шайдуров».

Ценность этой описи чрезвычайно велика не только для идентификации памятников из пермской коллекции и тем самым для уточнения их датировки, но и для воссоздания целостной картины расположения, роли и значения деревянной скульптуры в храмовом комплексе.

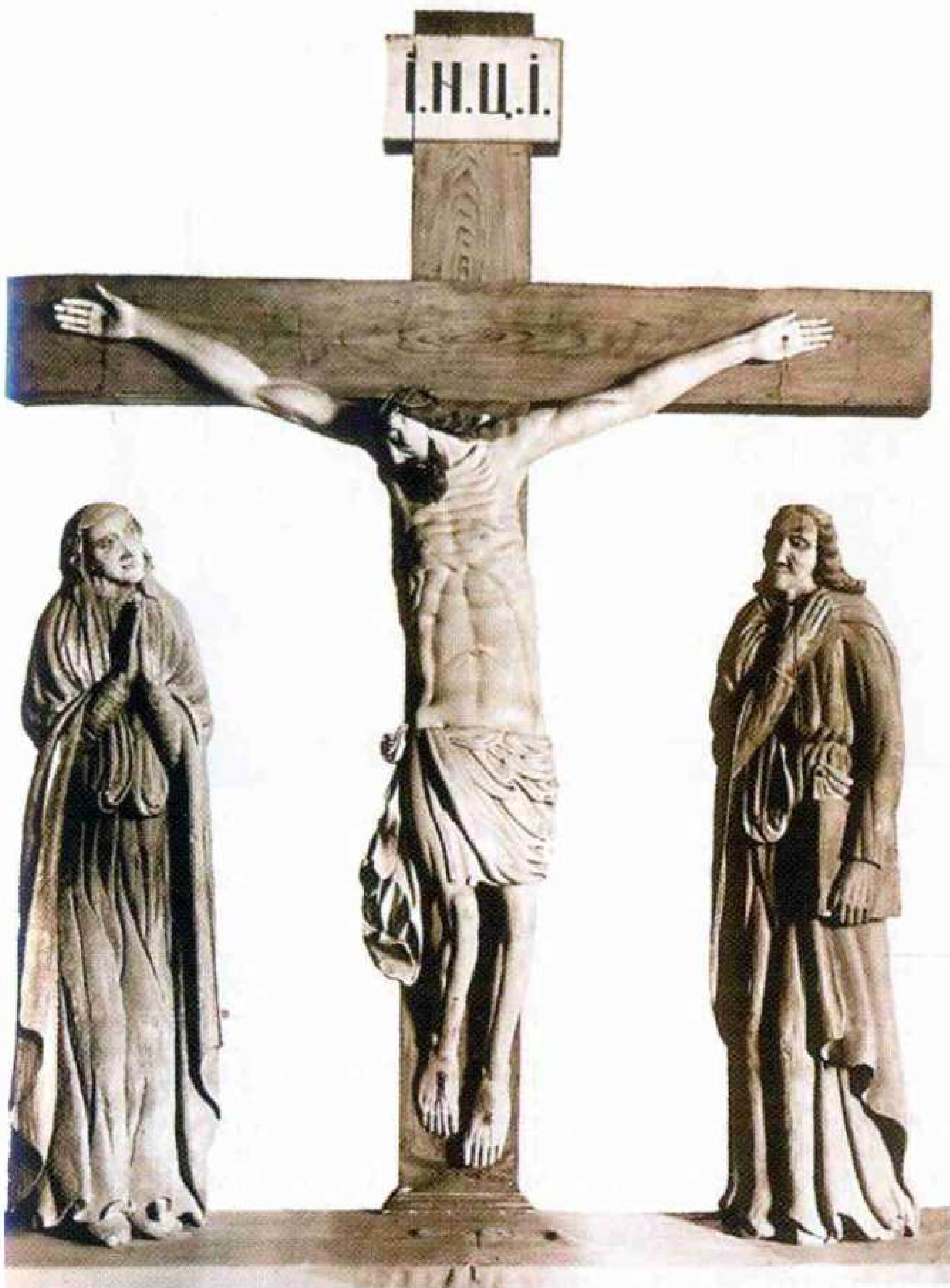
«Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом», безусловно, главное по смыслу произведение Троицкой церкви. Формы здесь очень правдоподобны, но лишены натуралистического оттенка. В образе Христа, как и в образах предстоящих, много силы, экспрессии, удивительной достоверности в передаче глубокого человеческого страдания.

«Господь Саваоф» — совершенно особенное изображение. И не только потому, что оно помещалось в алтаре пашийского храма. Его особенность состоит в том, что Саваоф изображается не по пояс, а в полный рост, не парящим в облаках, а сидящим на престоле, который скрыт под полами гиматия. Над его головой треугольный нимб, символизирующий Троицу. Лик суров, напряжен: ноздри раздуты, щеки прорезаны глубокими складками, — все производит впечатление силы и мудрости.

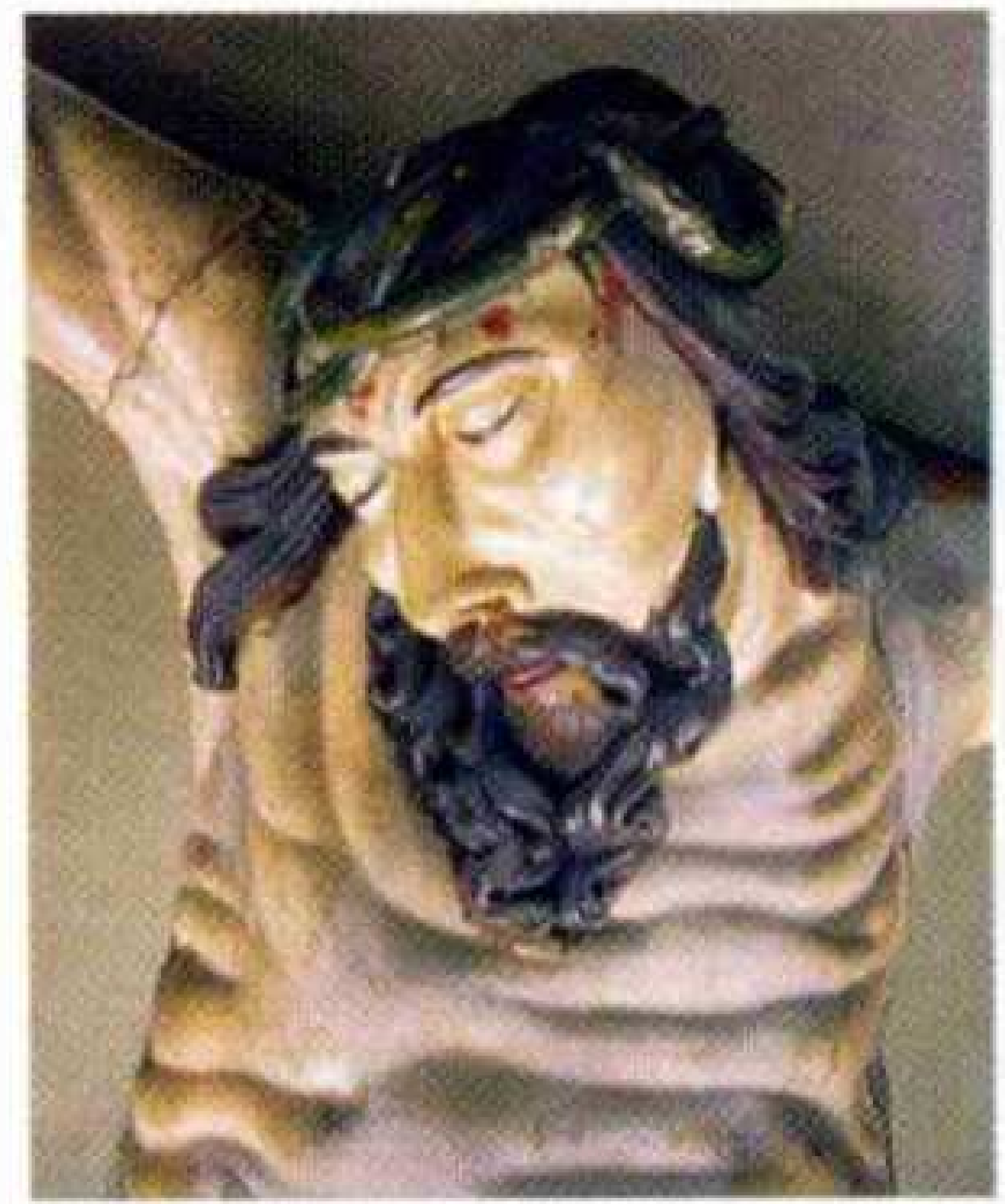
Две фигуры стоящих евангелистов — один из самых выразительных компонентов ансамбля. Изображения почти идентичны, не совпадает лишь длина бороды и волос. Обе фигуры изображены в фас, головы наклонены вправо. Лики удлиненные, аскетичные, с запавшими глазами и выступающими скулами.

Из всех пашийских скульптур наиболее интересно изображение «Христа в темнице» с редким иконографическим вариантом определенно европейского типа. Христос изображен сидящим, со склоненной вперед головой, скрещенными руками и ногами. Аналогий в русской деревянной скульптуре немного. Это Христос с крестообразно сложенными руками, изображенный в скульптурах из собрания Государственного Русского музея^{8 9}, Ростово-Ярославского архитектурно-художественного музея и Сольвычегодского историко-художественного музея.

Из скульптур, предположительно входивших в пашийский комплекс, следует назвать запрестольное «Распятие с процветшим крестом» и «Распятие в орнаментальном обрамлении», врезанное в прямоугольную доску и обрамленное пышной рельефной рамой в форме цветущей ли-



«Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом» из пос. Юго-Камский. ПГХГ. Первая пол. XIX в. Архивная фотография

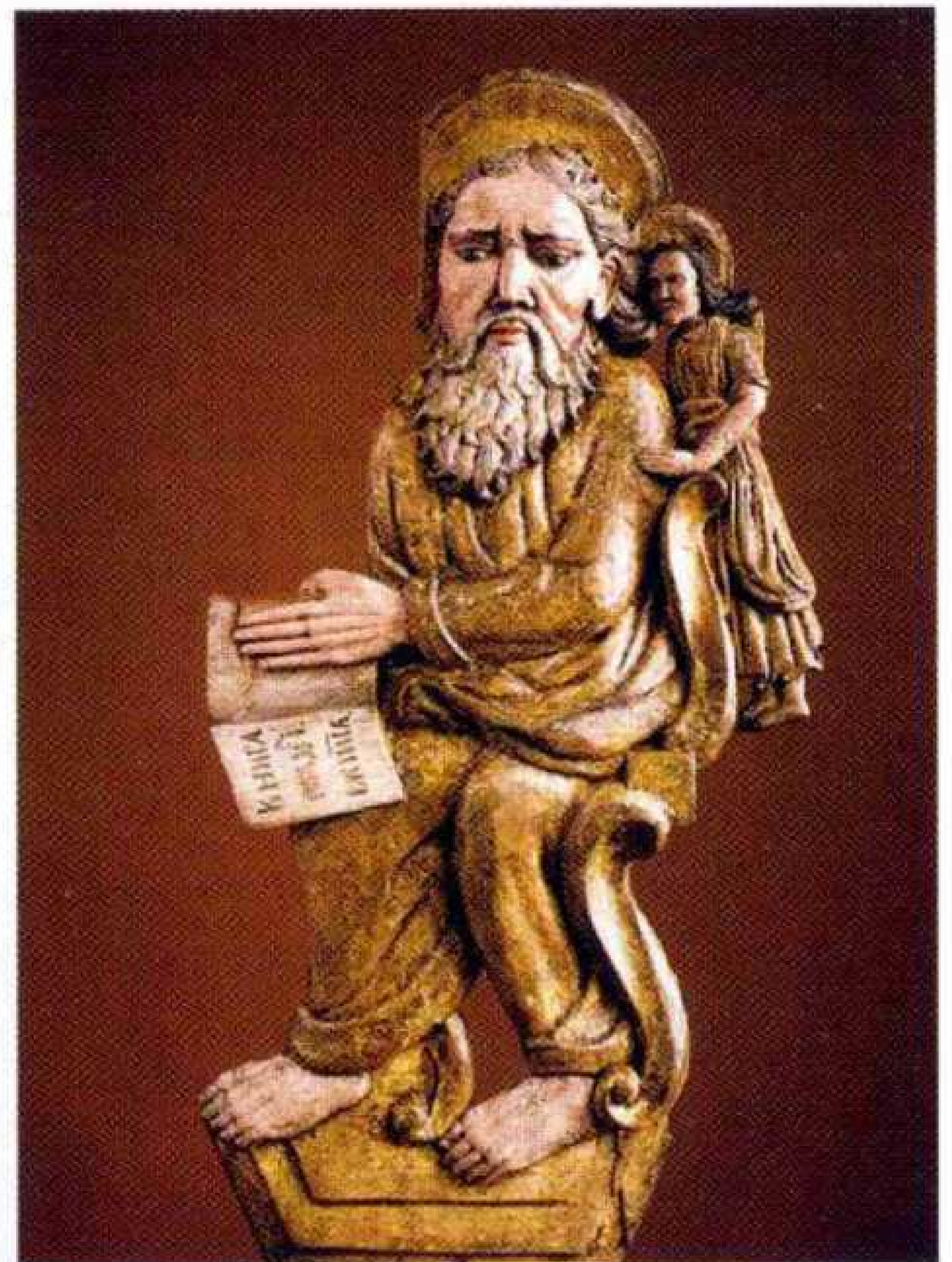


«Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом» из пос. Юго-Камский. Фрагмент. ПГХГ. Первая пол. XIX в.

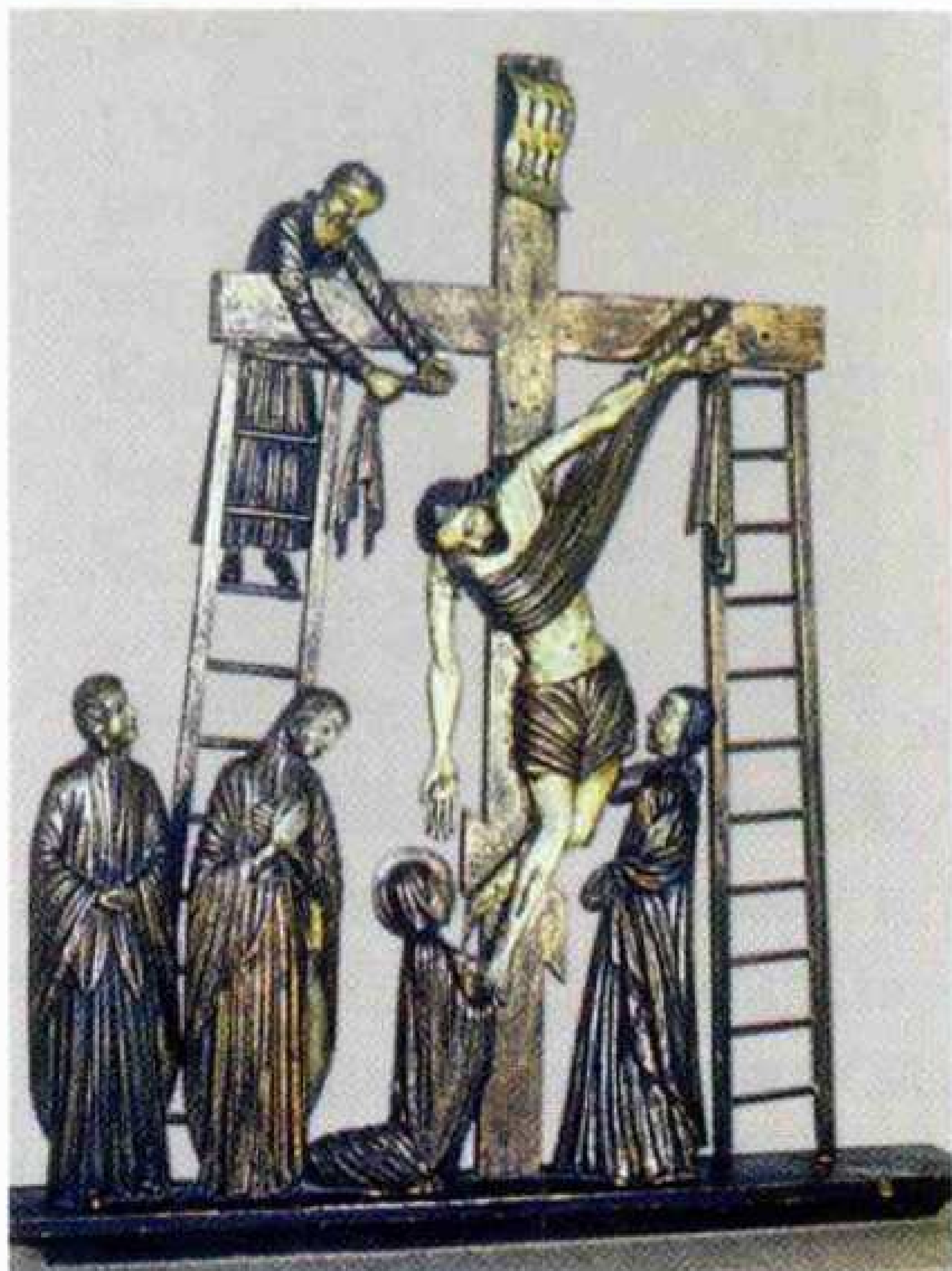
лии. Все изображения имеют характерный «пашийский» тип.

В другой примечательный комплекс входят скульптуры, поступившие из Троицкой церкви пос. Юго-Камск (Юго-Камский) Пермского района (1834). Центральное произведение — огромное «Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом», наделенное необыкновенной выразительной силой. Этому способствуют удлиненные пропорции фигур, эмоциональные выражения лиц, гибкая пластика форм.

Наиболее характерное, специфическое произведение юго-камского комплекса — фигуры четырех евангелистов, происходящие, очевидно, из композиции «Царских врат». Евангелисты изображены сидящими в креслах с высокими гнутыми спинками. Фигурам приданы сложные контрастные позы: ноги показаны в профиль, торс развернут анфас.



«Евангелист Матфей» из пос. Юго-Камский. ПГХГ. Первая пол. XIX в.



«Положение во Гроб» из с. Шакшер. ПГХГ. 1835



«Снятие со креста» из с. Шакшер. ПГХГ. 1835

Рядом с фигурами помещено резное изображение соответствующего каждому атрибута: у Марка — орел, у Матфея — ангел, у Луки — телец, у Иоанна — лев. Евангелисты склоняются над раскрытыми книгами Евангелия, лежащими на коленях. Фигуры евангелистов, с укороченными пропорциями, отличаются огромными головами и круглыми скуластыми ликами с низкими широкими лбами и глубоко вырезанными полуопущенными глазами. На переносицах глубокие резкие складки. Шеи не обозначены — головы «врезаны» прямо в грудь. Во всем чувствуется некая примитивизация форм.

Из фрагментов иконостасной резьбы в юго-камском комплексе сохранились две зеркально-симметричные фигуры ангелов с рипидами и фигура ангела, стоящего на облаке. В иконостас входили, очевидно, и четыре идентичных изображения херувимов. В целом складывается впечатление, что в основе формообразования юго-камских скульптур лежит пашийский образец, но значительно переработанный.

Самая большая группа скульптур из 16 произведений поступила в коллекцию Пермской галереи из церкви Богоматери Знамение с. Шакшер Чердынского района, построенной в 1768 году. Однако, судя по надписи на обороте одной из фигур комплекса (1835), его следует датировать первой половиной XIX века. В комплекс входили изображения Господа Саваофа, фигуры ангелов, «Распятие», запрестольное выносное «Распятие с процветшим крестом», напребстольное «Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом», фигура Богоматери из композиции «Распятие с предстоящими», парные композиции «Снятие со креста» и «Положение во Гроб», а также четыре фигуры Христа из композиции «Воскресение Христово».

Судя по сохранившимся памятникам, шакшерская группа – самое яркое явление местной сакральной пластики. Большинство произведений этой группы легко узнаются: они обладают единой стилистикой, единым масштабом, близкими технологическими приемами. Повторяемость схем и приемов говорит о новом, массовом, 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 со скачком в развитии горной промышленности Прикамья. Шакшерская резьба – типичный образец «массовой» пластики, отличающейся явной универсализацией изобразительных средств и в то же время неоспоримой оригинальностью формальной и образной ткани.

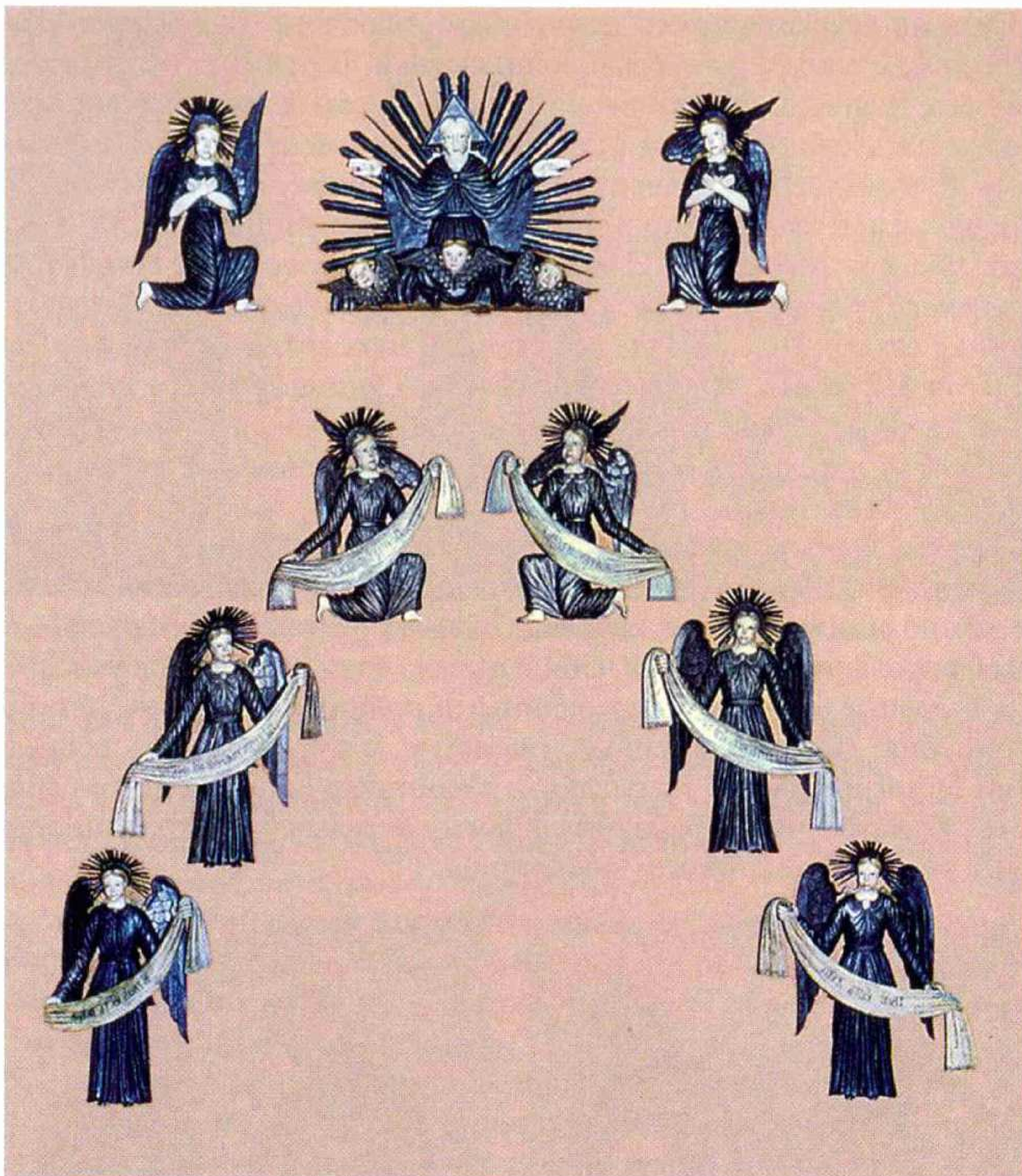
Произведениям «шакшерской школы» (термин Н.Н. Серебренникова) присущи небольшие размеры, сложные, пространственно развернутые композиции, плоские «аппликативные» формы с одинаковой, как бы гофрированной фактурой. Обильные складки драпировок укладываются в ровные «блоки». Стереотипными становятся барочные по происхождению лики: удлиненные, глазастые, с пухлыми, чуть обвисающими щеками. Словно застывают и схематизируются когда-то бурные жесты. Кажется, что на барочные формы накладываются традиционные схемы жесткого «иконного» построения.



Фигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова из г. Чердыни. ПГХГ. Первая пол. XIX в.



Фигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова из д. Подъячево. ПГХГ. Первая пол. XIX в.



«Господь Саваоф «на херувимах» и «Ангельский чин» из с. Шакшер. ПГХГ. 1835

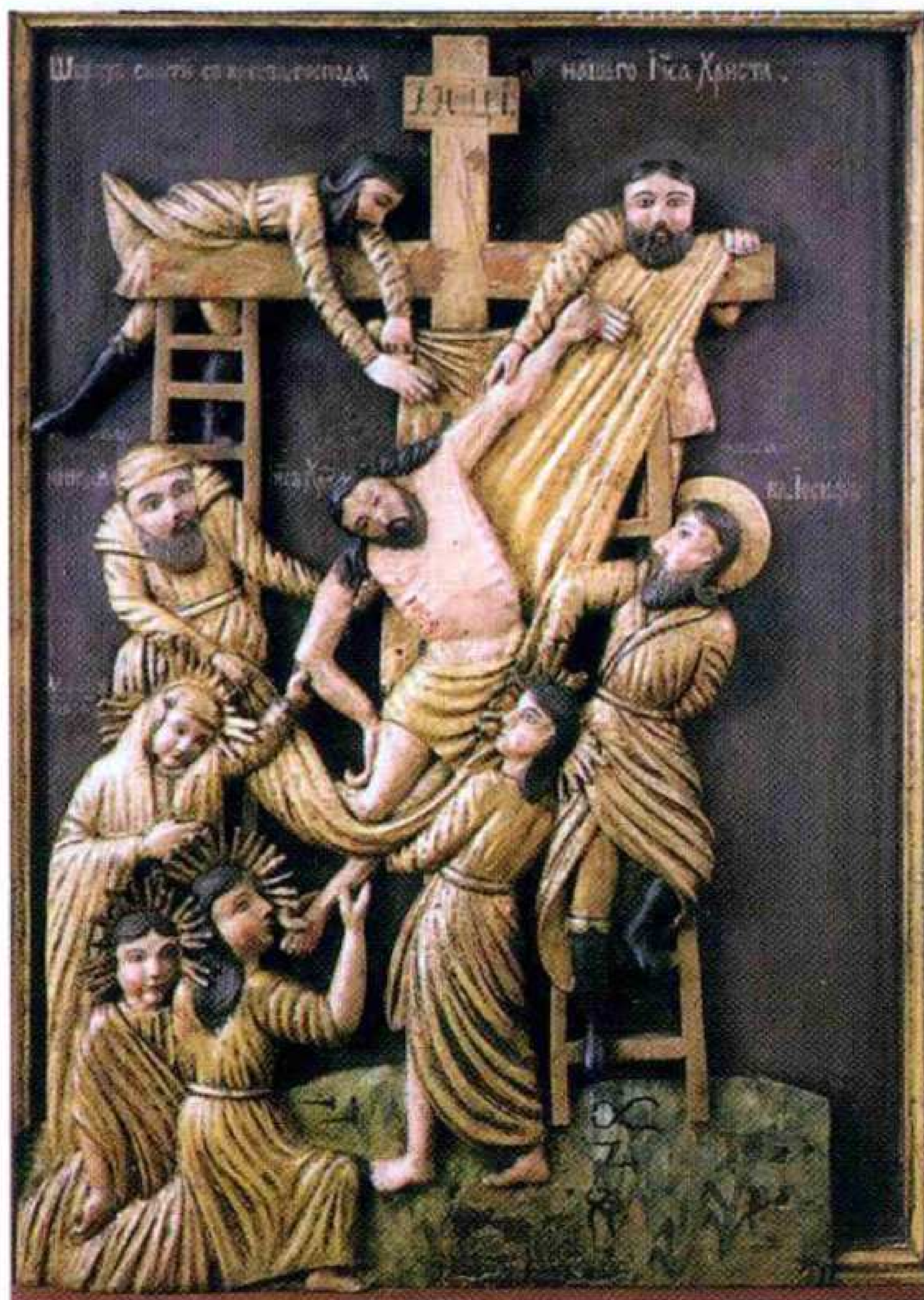
Наиболее характерными произведениями шакшерской школы можно считать две парные композиции Страстного цикла: «Снятие со креста» и «Положение во Гроб», — происходящие из церкви с. Шакшер и представляющие собой часть крупного комплекса. Небольшие отдельно вырезанные фигуры расставлены на «позем» в нескольких 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 «Распятая с предстоящими», например, из д. Толстик, где фигуры Святых, подчиненные законам «иконного» построения, подчеркнута плоскостны и графичны.

Особенно интересен «Ангельский чин из восьми фигур», где два ангела изображены коленопреклоненными, а шесть ангелов поставлены попарно, в зеркально-симметрических позах. Их головы подняты, в руках растянута полотенца с текстами псалмов Давида: «Твой еси день / Ты сотворил еси зарю и солнце / жатву и весну / Ты создал еси я / Ты сотворил все пределы земли / и Твоя есть ночь». Такая сложная иконографическая программа, безусловно, свидетельствует о высоком уровне образованности мастеров в целом и хорошем владении библейскими текстами.

С «иконной» условностью построения в шакшерской школе сочетается условность эмоционального выражения. Шакшерским скульптурам при всей схематичности форм присущ высокий эмоциональный заряд, как бы разрывающий статую изнутри. Кажется, что условность резьбы, лишаящая скульптуру внешней подвижности, только увеличивает ее внутреннюю энергию. Глубокой скорби преисполнены Святые из композиций Страстей, незабываемы огромные трагические глаза «Христа в темнице» из с. Редикор, потрясает своим стремительным порывом коленопреклоненный Христос из сцены «Моление о чаше»... Чувственная экспрессия барокко уступает место духовной экспрессии примитива⁹⁰.

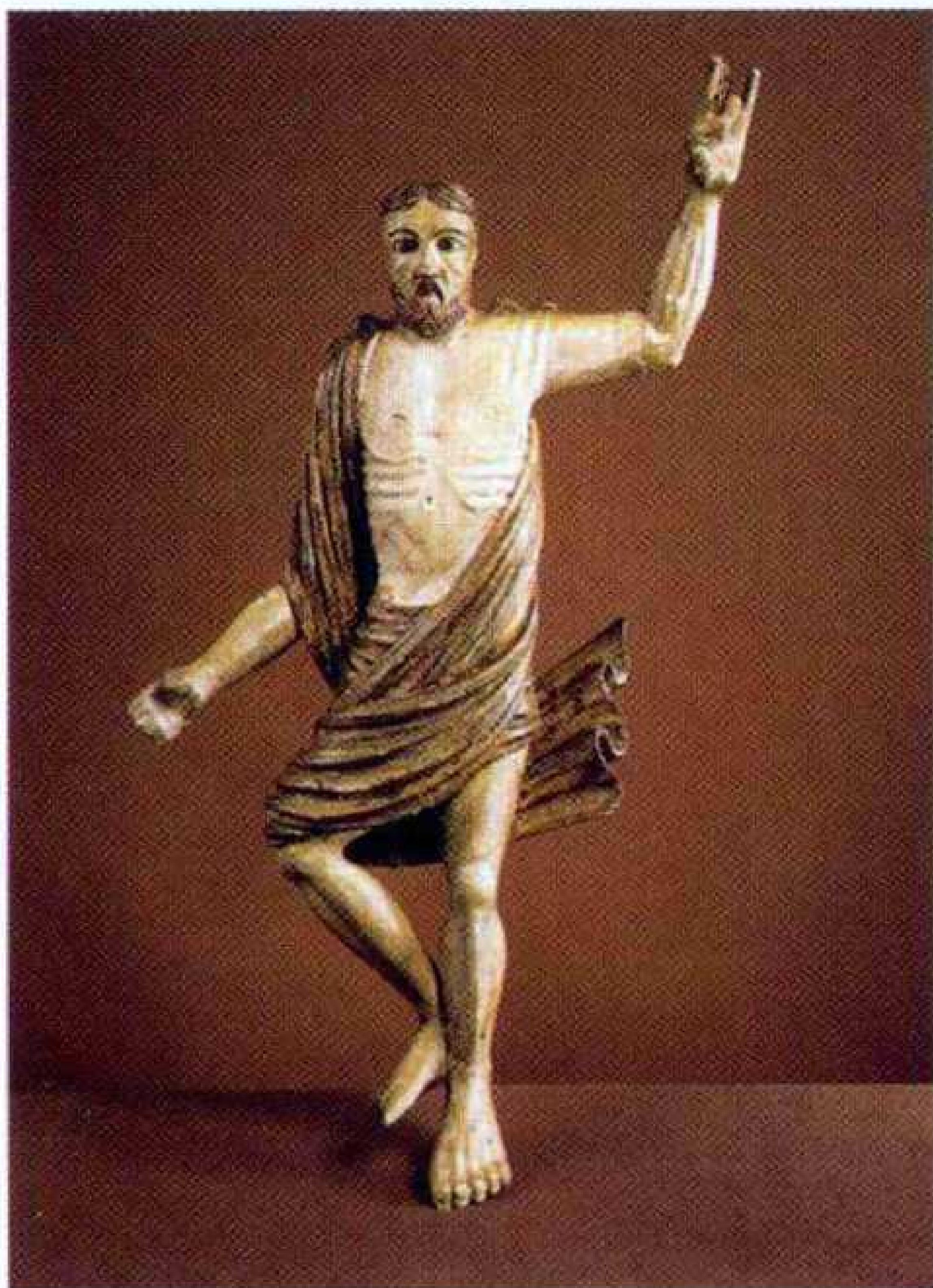


«Моление о чаше» из с. Коса. Фрагмент: фигура Иисуса Христа. ПГХГ. Нач. XIX в.



«Снятие со креста» из д. Амбор. ПГХГ. Нач. XIX в.

Однако при всей иконоподобности построений шакшерская скульптура обнаружила явное стремление к пространственному и «сценическому» развитию композиций. Композиция «Снятие со креста» превращается в подобие пространственной сцены благодаря отсутствию фона: рельеф выполнен резьбой «на проем». «Положение во Гроб» имеет, как уже говорилось, несколько пространственных планов, занятых изображениями гроба, предстоящих жен и трех голгофских крестов. Пределом пространственной развитости шакшерских скульптур может служить композиция «Божественная литургия», которая напоминает древнерусский сион, но с открытым и «театрализованным» пространством внутри⁹¹.



«Воскресение Христово» из с. Шакшер. ПГХГ. Нач. XIX в.



«Воскресение Христово» из с. Коса. ПГХГ. Нач. XIX в.

Динамика форм и экспрессия образов наиболее органично сочетаются в нескольких вариантах композиции «Воскресение Христово», почти идентичных, но дошедших до нас в разной степени полноты. Энергию взлета излучают здесь и предельно динамическая поза, и суховатость фигуры, как бы очищенной воздухом. Легки и воздушны одеяния, облачающие фигуру Христа. Их сухие подвижные складки высвечиваются золотистыми и серебристыми оттенками росписи; лишь в одном случае использован сурик. По наблюдениям В.М. Шахановой, эта композиция с конца XVIII века размещалась в верхних ярусах резного иконостаса, усиливая его общую вертикальную устремленность⁹².

Позднейший из сохранившихся комплексов — скульптурный ансамбль, созданный для часовни д. Габово Карагайского района Никоном Максимовичем Кирьяновым (†1906). Как рассказывала при встрече с автором книги правнучка Кирьянова А.М. Королева, д. Габово Карагайского района, утратившая свое существование перед самой войной, состояла всего из восьми дворов. Жители ее ходили в церковь с. Зюкайка, за десять километров. Никон Максимович решил облегчить их жизнь и украсить ее. Собрав средства и силы, возвел две часовни, большую и маленькую. В большой поставил 500 деревянных скульптур, в маленькой — иконы. Часовни расположились в липовом саду, скульптуры тоже вырезались из липы.

Описание ансамбля сохранилось в книге Н.Н. Серебренникова, изданной в 1928 году. Напротив входа в часовню помещался страстной ангельский чин, за ним — «резной крест-Распятие, осыпанный маленькими летающими ангелочками»⁹³. На потолке и стенах также располагалось множество херувимов. Сонм бесплотных небесных сил окружал попавшего в часовню христианина, словно сразу очутившегося в раю.

Главные компоненты ансамбля — «Распятие», «Страстной ангельский чин», голова херувима — находятся сейчас в фондах Пермской художественной галереи.

Иконография «Страстного ангельского чина» встречается в русской иконостасной скульптуре XVIII—XIX веков. Изображения ангелов с атрибутами Страстей появились в раннехристианском искусстве, в сцене поклонения кресту, получившей в византийской иконографии название «Никитирион». 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. Однако, по известным изводам, Христос в образе ангела изображался только как Ангел Великого Совета, до своего земного пришествия. Совмещая две иконографические традиции,

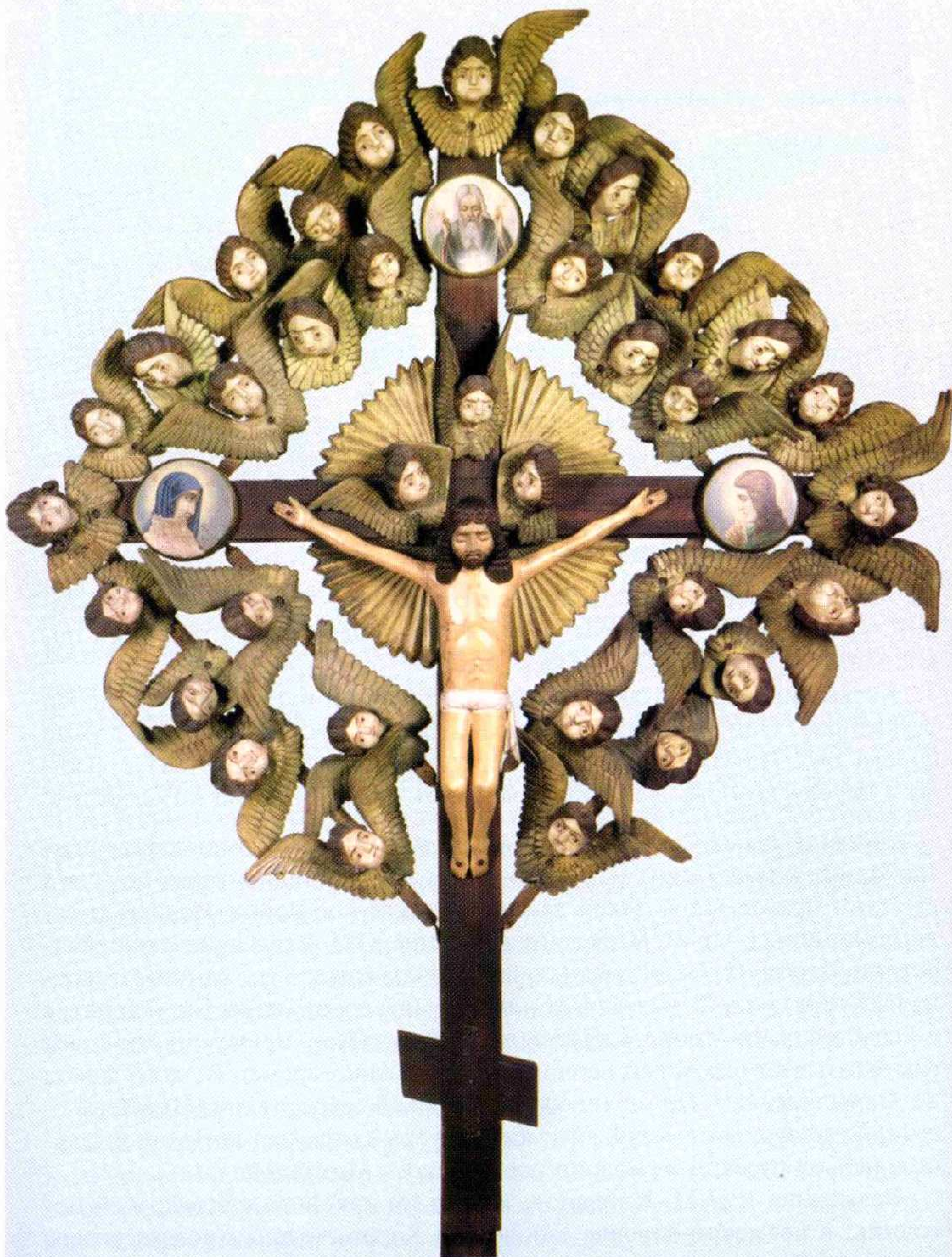


Кирьянов Н.М. «Страстной ангельский чин» из д. Габово. ПГХГ. Кон. XIX в.

Кирьянов, очевидно, и не подозревал, насколько глубокое и своеобразное истолкование получает в данном случае тема Второго пришествия, Страшного суда и тысячелетнего Царства Божьего.

Исходя из того, что Никон Кирьянов построил в своей деревне две часовни, расположенные в липовом саду и имеющие разное назначение и разное наполнение (одна построена для икон, другая — для скульптур), можно сделать следующее предположение. Когда Н.Н. Соболев создавал свой глобальный труд о русской народной резьбе по дереву, он отмечал, что комплексы храмовой пластики имели на Руси огромное смысловое значение. Так, Воскресенский собор Московского Кремля — это не просто храм, а целый храм-город, не столько модель храма Гроба Господня в Иерусалиме, сколько модель развернутого «пространства Спасения». «В Голгофе Кремлевского дворца, — пишет Н.Н. Соболев, — ясно видно влияние тех западных кальварий, которые... не могли не произвести сильного впечатления на участвовавшего в польском походе 1654–1656 годов царя Алексея Михайловича, пожелавшего иметь при своей дворцовой церкви нечто подобное виденным им зарубежным кальвариям»⁹⁴. У католиков с XV века так называются часовни, построенные на холмах, за чертой города, в каждой из которых установлена скульптурная композиция на сюжеты Страстей Господних⁹⁵.

Паломничество в кальварию приравнивается к паломничеству, совершенному в Иерусалим, и как бы повторяет Страстной путь Христа. Топография, топонимика и сооружения христианской Палестины могут воспроизводиться в любом географическом месте. Кальварии обычно занимают большие территории, подобные по рельефу Палестине —



Кириянов Н.М. «Распятие «в херувимах»» из д. Габово. ПГХГ. Кон. XIX в.



Кириянов Н.М. «Херувим» из д. Габово. ПГХГ. Кон. XIX в.

с холмами, оврагами, небольшими речками и пр. Но место для кальварий, как правило, выбирают «намоленное», не нарушая традиций поклонения, существовавших здесь ранее.

Кальварии моделируют Крестный, Страстной путь Христа на новой территории. Они могут иметь разное количество «станций» — от двух до сорока двух. Но важно не количество, а приближение святынь Иерусалима к народу, который не может совершить паломничество в Палестину.

Создание своей Святыни, переносящей сакральную топографию центра христианского мира на Русь, — одна из важнейших задач позднего русского православия. Такой задаче служили постройки Ново-Иерусалимского монастыря⁹⁶, возведенные в конце XVII века в явно европеизированном духе. Из более поздних памятников следует упомянуть загадочный «Крест купца Шумаева», феноменальное сооружение, где «Распятие с предстоящими» сопровождается массой сюжетов, причем их хронология охватывает огромный период — от начальных времен Ветхого Завета до Апокалипсиса⁹⁷. По мнению С.Л. Яворской, «Крест купца Шумаева» — грандиозный пластический ансамбль, который отражает идею строительства первой русской кальварии царя Алексея Михайловича⁹⁸.

Возможно, и Н.М. Кириянов, используя какой-то неизвестный источник, в пермской деревне Габово под Карагаем также создал своего рода кальварию, заложив две «станции» на «пути Спасения». Иерусалимское шествие к главной святыне христианского мира — храму Гроба Господня — стало прообразом литургического и паломнического ше-

ствия к новой, местной святыне. Не случайно также, что земное воплощение Небесного Иерусалима, некое «пространство Спасения», Кирьянов создал для своих земляков на рубеже XIX–XX века: ведь к 1900 году весь православный народ ожидал Второго пришествия Христа, Страшного суда и конца света.

Произведениям Н.М. Кирьянова в полной мере присуще неповторимое обаяние примитива. Причем это именно тот вариант, где барочный примитив явно смыкается с культурой лубка. Образ Царства Небесного Кирьянов создавал, опираясь на художественные традиции барокко, «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 индивидуальных особенностей. Ангелы Кирьянова объединены одинаково абстрагированным эмоциональным началом, кукольной неподвижностью и безмятежностью выражений. Наивное волшебство «небесного видения» воплощается и в колористической гамме ансамбля, сочетающей нежные розовые, желтые, зеленые, голубые цвета. Эти холодноватые, предельно размытые краски, принятые в искусстве барокко, в понимании народного мастера, очевидно, более всего соответствовали картине небесного бытия. По выражению В.Н. Прокофьева, здесь явно воплощается «романтико-идиллический» вариант примитива⁹⁹.

«Сказание» о Царстве Небесном создается Кирьяновым с той щедростью и открытостью, какие были присущи наивной культуре. Но и серьезность, медитативность, «сакральная плотность» искусства Н.М. Кирьянова также не подлежат никакому сомнению¹⁰⁰. В эмоциональном настрое молитвенной сосредоточенности, во внутренней напряженности моленного образа чувствуется глубокое переживание катаклизмов «рубежного» времени.

Таким образом, «кальвария», построенная пермским резчиком Никоном Максимовичем Кирьяновым в преддверии грозного XX века, создала наивный, но высоко одухотворенный и притягательный для современников образ «спасения» — образ Небесного Иерусалима.

4. Классицизм в деревянной скульптуре

Для русской церковной скульптуры XIX век долго считался кризисным временем. Однако при ближайшем рассмотрении поздняя пластика оказалась не менее поразительной по разнообразию и новизне художественных решений, чем скульптура предыдущего века.

Начавшееся в XVIII столетии расслоение стилей, уровней, форм в XIX веке стремительно продолжается, наметившиеся процессы размежевания прогрессируют. Барокко не исчезает, но обретает все новые

вариации. Классицизм сменяется академизмом, в который вкрапляются «атавистические» элементы барочной, преимущественно орнаментальной резьбы. После произошедшей переоценки позднего храмового искусства, прежде всего иконописи, нельзя не признать, что в «академическом» направлении возникли свои достижения и шедевры.



Домнин Д.Т. «Херувим» из с. Нижнечусовские городки. Первая четверть XIX в.

«Трудно сказать, что, с точки зрения художественной, не дало этому стилю развиваться в России в полную меру, — пишет О.С. Евангулова. — Думается, что едва ли не главное значение имела мировоззренческая неподготовленность к восприятию идеалов классицизма, его трактатов, языка форм и канонов, без которых он был немислим как система»¹⁰¹.

Распространение академических форм начинается в пермской деревянной скульптуре также достаточно поздно, в конце XVIII века, параллельно с расцветом архитектуры раннего классицизма. В коллекции Пермской художественной галереи это прежде всего уже упомянутое огромное «Распятие» из с. Сирино (Сиринское). Очевидно, что здесь с особенной силой и ясностью развернута некая академическая «программа», реализовавшаяся во множестве аналогичных по типу «Распятиях» из коллекции ПГХГ.



Домнин Д.Т. «Ангел коленопреклоненный» из с. Нижнечусовские городки. ПГХГ. Первая четверть XIX в.



Домнин Д.Т. «Ангел коленопреклоненный» из с. Нижнечусовские городки. ПГХГ. Первая четверть XIX в.



Домнин Д.Т. «Господь Саваоф» из г. Лысьвы. Фрагмент. ПГХГ. Первая четверть XIX в.



«Господь Саваоф» из с. Ильинское. ПГХГ. Первая четверть XIX в.

Одно из ярких проявлений классицизма в Прикамье — творчество скульптора Дмитрия Титовича Домнина¹⁰². Несравненно самобытны и вдохновенны его главные произведения: «Господь Саваоф», коленопреклоненные ангелы, голова херувима. Все эти произведения когда-то были элементами храмового убранства и входили в декор высоких иконостасов, принадлежащих стилю так называемого барочного классицизма, распространенному в русской провинции¹⁰³.

Две фигуры коленопреклоненных ангелов из Нижнечусовских городков, где жесткая симметрия зеркального построения спорит с «классической» моделировкой голов, несомненно, выполнены в традициях классицизма. Наиболее «барочным» из всех приписываемых Домнину произведений представляется «Херувим» из Нижнечусовских городков. Отличаясь особой чистотой исполнения, «Херувим» лишен величавой вдохновенности «Саваофа». Камерный масштаб словно обнажает барочный характер изображения.

«Господь Саваоф» из г. Лысьвы, безусловно, выдающийся памятник иконостасной резьбы XVIII века. Бог-отец изображен в облаках, в сиянии «славы», с державными атрибутами в прекрасных руках. Лик дышит покоем и силой, поражая классичностью черт, гармонией форм, одухотворенностью выражения...

Скульптура водружена на пологий треугольный фронтон с профилированными краями и небольшим рельефным треугольником в центре. Господь Саваоф изображен парящим в крупных кольцеобразных облаках, в сиянии лучистой «славы», составляющей рельефный фон для круглой полуфигуры. Над головой Саваофа, треугольный нимб, в руках держава и скипетр. Руки с длинными тонкими пальцами симметрично согнуты в локтях и разведены в стороны.

Господь Саваоф представлен «средовеком», с мощным торсом и крупной красивой головой. Удлиненный овальный лик отличается



«Ангелы» из с. Ильинское. ПГХГ. Первая четверть XIX в.

сложным рельефом и гладкой, зачищенной фактурой. Выделяются высокий горбатый нос, большие глаза в глубоких глазницах и сочный чувственный рот с полуоткрытыми губами. Virtuозно вырезаны волосы и борода, расчлененные кольцеобразными прядями. Саваоф облачен в хитон с глубоким треугольным вырезом и высоко надетым поясом, завязанным крупной «розой». Складки хитона выполнены неглубокой резьбой; на рукавах они перекрещены.

Все объемы крупные, цельные, но они несколько сплющены и ориентированы на фронтальную плоскость. Скульптура покрыта росписью: карнация розовато-желтого цвета, на поверхности одеяния «двойникость» (слой серебра – слой позолоты), на «облаках» – потемневшее серебро.

С нашей точки зрения, «Господь Саваоф» Д.Т. Домнина – редкое по своим свойствам произведение. Во-первых, «Саваоф» необычен по иконографической схеме¹⁰⁴. Представленный в облике седобородого старца, здесь он изображен как прекрасный молодой человек. Во-вторых, «средовек» Саваоф наделен обаятельной, даже чувственной внешностью, что вызывает у многих зрителей ассоциации с европейской скульптурой. Лишь треугольная композиция, повторенная в треугольнике нимба, который символизирует Троицу, переводит изображение в сферу надмирного бытия, словно подтверждая непрерывность древнерусской традиции. Причем символика Троицы в данном случае была обязательной, так как первоначальный деревянный храм г. Лысьвы, в который была «пожертво-

вана» скульптура, посвящен именно Троице (1799). Работа Домнина появилась в нем, скорее всего, в 1810–1820-е годы.

В 1898 году вместо сгоревшей деревянной Троицкой церкви в центре Лысьвы, недалеко от плотины, был построен большой каменный собор во имя Св. Живоначальной Троицы, не дошедший до наших дней. Собор, построенный в псевдовизантийском стиле, поражал масштабностью и великолепием форм. Многоярусная колокольня долго оставалась главной вертикалью застройки. В декор этого храма вошла сохранившаяся от пожара скульптура мастера Домнина, отсюда же великолепный «Господь Саваоф» был привезен Н.Н. Серебренниковым в Пермскую галерею...

Из примыкающих к произведениям Домнина скульптур наиболее интересны изображения Господа Саваофа и ангелов из с. Ильинское (очевидно, первой четверти XIX века). Эти произведения Н.Н. Серебренников также оценил достаточно высоко, отметив прежде всего оригинальность скульптуры Саваофа, подчеркнув, что в ней необычна поза фигуры, изображенной в рост (а не погрудно, как другие), что она расположена на горизонтально развернутой облачной гряде, что свободная поза, широкие жесты, лик, преисполненный достоинства, придают фигуре выражение величия и подлинно эпического спокойствия... «В том же спокойном, величавом состоянии изображены два летящих ангела из комплекса с ильинским «Саваофом». Для выражения плавного полета фигур мастер прибегнул к сложным ракурсам. Он умело использовал перспективные сокращения форм при наблюдаемом снизу движении»¹⁰⁵.

Скульптура «Господь Саваоф» и фигуры ангелов из с. Ильинское представляют собой своеобразный и качественный вариант провинциального классицизма, еще не утратившего своей крепкой «почвенной» связи с барокко. К ним, как ни к каким другим, более всего подходит понятие «барочного классицизма».

Однако в классицизме, как и в группе барочных скульптур, имеются максимально близкие «чистому» стилю изображения. Так, наибольшей близостью «академическим» образцам отличаются позолоченные фигуры ангелов из Перми совершенно профессионального исполнения. Эти фигуры вызывают ассоциации с самыми блестящими произведениями русского классицизма точностью пропорций, «античной» полнотой объемов, грациозностью движений и поз.

«Усекновенная глава Св. Иоанна Предтечи» из д. Копылово принадлежит к произведениям такого же рода. Академический натурализм предельно усиливает психологическую экзальтацию образа, столь популярного в деревянной скульптуре XVII–XIX веков. Чеканные формы, тонко проработанные детали, сложная, хорошо продуманная композиция изобличают руку профессионального мастера. Характерно, что здесь тоже использовалась позолота «на полимент», превращающая компози-



«Св. Александр Невский» из г. Нытвы. ПГХГ. После 1861

цию в подобие металлического рельефа. Подобное решение мы видим в композиции «Христос во Гробе». Полуфигура Христа, выполненная с совершенной натуралистичностью форм, помещена в неглубокий киот и окружена многочисленными атрибутами Страстей, проработанными до мельчайших подробностей.

Другой стилистикой отличается резное изображение «Христос в терновом венце»¹⁰⁶, напоминающее по композиции «Усекновенную главу Св. Иоанна Предтечи», но вместо золотого блюда здесь изображена глубокая раковина с волнообразными завитками и лучистым сиянием. Не-

большой горельеф выполнен в традициях академической резьбы XIX века. Голова Христа, склоненная вправо, имеет мягкие плавные очертания и достаточно детальную проработку объемов. Лик отмечен скорбным, но спокойным и умиротворенным выражением. Особое обаяние придает ре-



«Христос в терновом венце». ПГХГ. Около сер. XIX в.



«Усекновенная глава Св. Иоанна Предтечи» из д. Копылово. ПГХГ. Первая пол. XIX в.

льефу серебристая «текстура» ничем не покрытого дерева.

Более поздняя рельефная икона Св. благоверного великого князя Александра Невского представляет собой сложный сплав древнерусских, барочных, классицистических черт. По пластике это многослойный рельеф с объемно вырезанной фигурой (голова почти круглая) и барельефными атрибутами — возникает ассоциация с древнерусскими рельефами на крышках рак и ковчег-мошевики¹⁰⁷. Но все формы рельефа трактованы с акаде-

мическим правдоподобием, а произведение в целом отличается пышностью и великолепием. На нижнем поле иконы имеется надпись: «В память 19-го февраля 1861 года». Св. Александр Невский фигурирует здесь как патрональный Святой «царя-освободителя» Александра II, главнейшим событием царствования которого было освобождение крестьян от крепостной зависимости Манифестом от 19 февраля 1861 года.

Анализ материала показывает, что в русле классицистических традиций возникло немало новых форм, но — и это, быть может, еще важнее — произошло возвращение к древним иконографическим изводам, получившим новое осмысление и новое претворение. Это касается многих традиционных иконографических схем, начиная с Деисуса, Собора апостолов, Евхаристии, Тайной вечери, Распятия и заканчивая такими редкими в изобразительном искусстве иконографическими изводами, как, например, Даяние Закона¹⁰⁸. В центре композиции «Даяние Закона» из собрания ПГХГ изображен Христос, по сторонам от него — апостолы Петр и Павел в молитвенном предстоянии. Тема вселенского торжества Закона, божественной Премудрости, соединения небесной и земной Церкви, воплотившаяся в этой иконографии, безусловно, была особенно актуальной в период укрепления и расширения российской государственности в конце XVIII — начале XIX века. Не случайно, что эта композиция появляется и среди пермских памятников этого времени.

Пермские классицистические скульптуры из дерева, к какому бы уровню они ни принадлежали, 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 стилистическую характеристику. В особенности это касается скульптур классицизма, не всегда имеющих ясную стилевую очерченность.

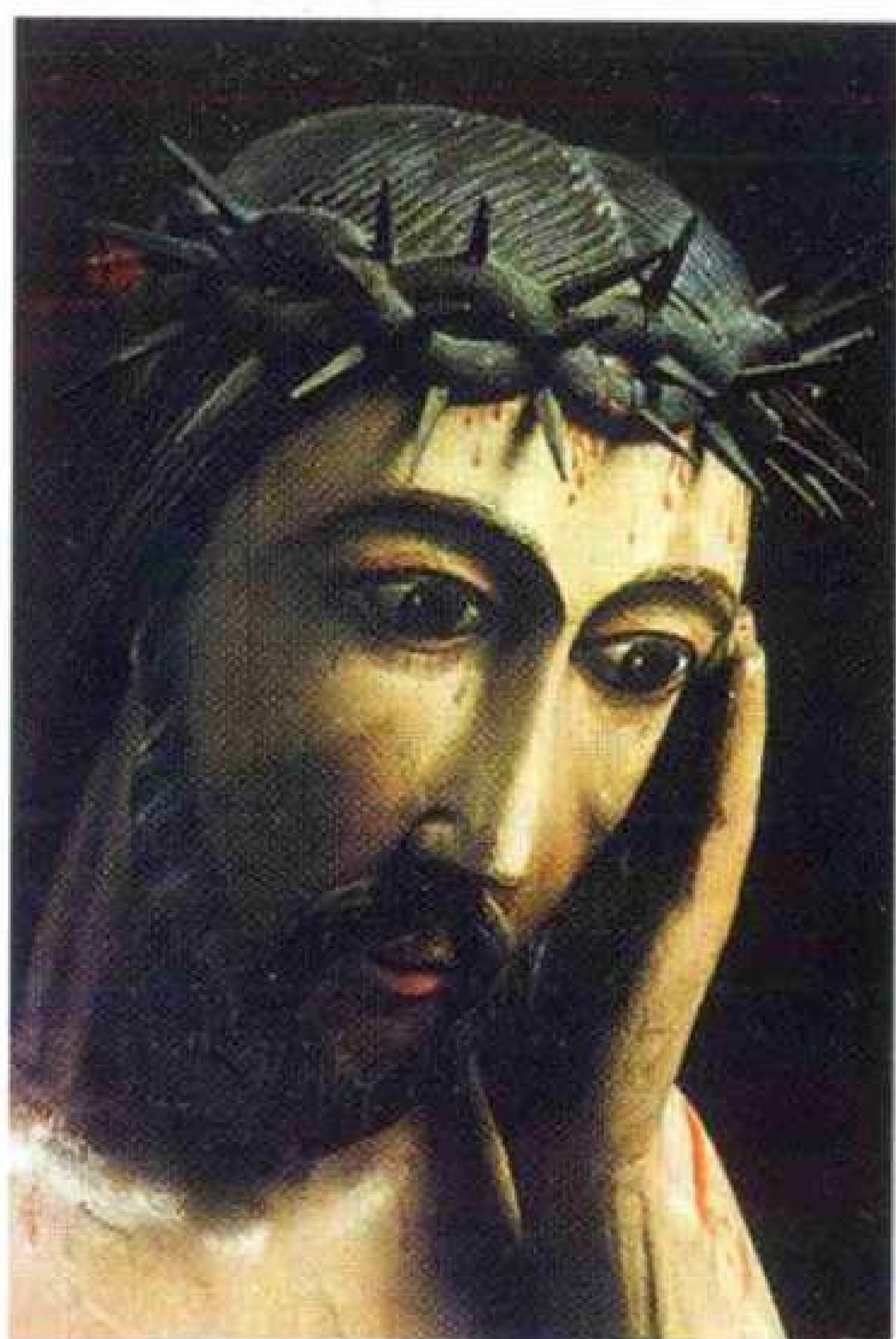
5. Явление «библейского реализма»

Явление так называемого стихийного реализма (более корректный термин использует А.В. Рындина — «библейский реализм») возникает, как представляется, на перекрестке двух стилистических направлений: барокко и классицизма. Особенно ярко эти черты выражены в статуях, изображающих скорбящего и страдающего Христа, Христа, показанного во время своих земных мучений, Христа, совершающего свой крестный путь на Голгофу.

«Христос в темнице» — «страстной» сюжет, может быть, самый популярный в русской скульптуре Нового времени. Пришедшая из Европы, очевидно, в XVII веке¹⁰⁹, эта иконография получила в русской пластике необычайно широкое распространение. Образ заключенного в темнице Христа всколыхнул в сострадательной душе русского человека глубокие чувства, а резчики разных земель вложили в этот образ свои, местные, интонации.

Почти все пермские скульптуры «Христос в темнице» датируются концом XVIII — началом XIX века и представляют собой вершину в раз-

витии «натуралистических» тенденций в деревянной скульптуре. Большинство фигур выполнено в полный рост и в полном объеме. Это настоящая круглая пластика с «круговым обходом» и «полнокровными» формами. Особенно тщательно и детально моделируются лик и руки Христа. Сам типаж берется подчас из реального окружения. Лики Христа имеют этнические признаки населяющих Прикамье народов: коми-пермяка, русского или манси, — мир зрителя смыкается с миром произведения.



«Христос в темнице» из с. Редикор. Фрагмент. ПГХГ. 1838

А.М. Кантор в статье «Об иконографии Скорбящего Спасителя в народной деревянной скульптуре» выделяет «жизненный» и «символический» типы изображения¹¹⁰. В статье А.В. Рындиной «Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX веков. Старое и новое», имеющей важное значение для историографии и понимания сюжета, выявлено три основных типа изображений страдающего Христа. Это «сакрально-топографический», самый распространенный тип («Христос в темнице»), «символико-литуургический» («Скорбящий Спаситель»), где Христос изображен с поднятой к лику рукой, и, наконец, третий вариант, наиболее сложный для смыслового истолкования, который можно условно назвать «историческим». К нему относится группа скульптур, где Христос изображен в длинном синем хитоне, препоясанном широким цветным поясом¹¹¹.

В пермской коллекции имеются скульптуры всех трех выделенных А.В.Рындиной вариантов.

«Христос в темнице» из пос. Пашия — пример первого, «сакрально-топографического» типа изображений страдающего Христа. Это одно из самых профессиональных произведений в пермской коллекции, говорящее о прекрасном знании всех нюансов иконографии.

«Христос в темнице» из с. Редикор — пример второго, «символико-литуургического», или «визионерского», по выражению А.М. Кантора, иконографического типа. Скульптура стилистически близка изображениям «Христа в темнице» из церкви Спаса Вседержителя (1838) с. Лимеж Чердынского района, из церкви Спаса Вседержителя (1844) с. Сирино Соликамского района, из часовни д. Подьячево.

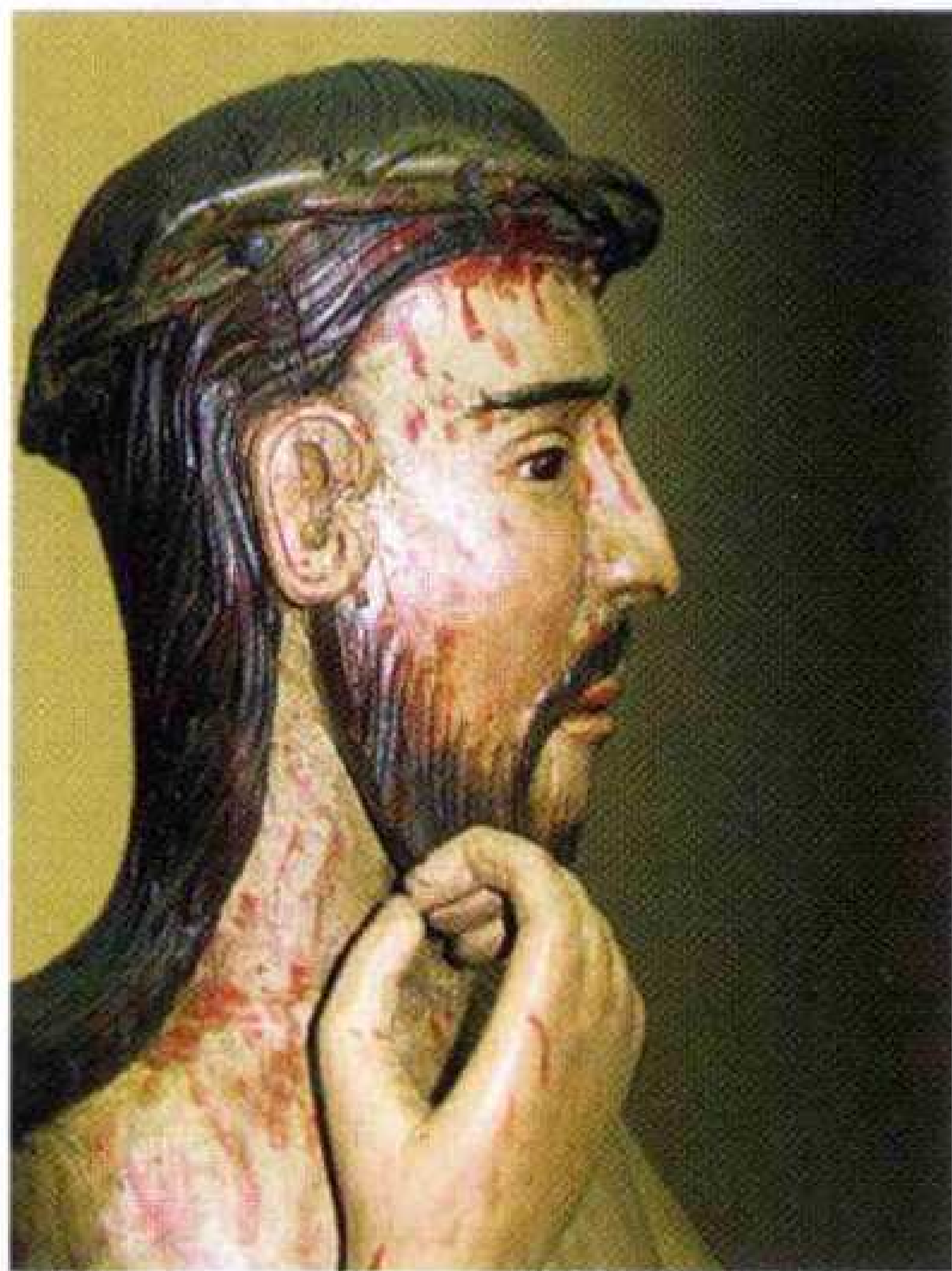
«Христос в темнице» третьего типа, в препоясании, изображается в трех скульптурах из собрания Пермской галереи (из г. Усолья, из сел Усть-Косьва и Нижнее Ворцево), в одной скульптуре из Пермского краевого музея и в одной из Березниковского историко-художественного



«Христос в темнице» из г. Соликамска. Кон. XVIII в.

музея (две последние скульптуры, за исключением размеров, практически идентичны)¹¹².

Характерно, что в пермских скульптурах изображается Христос, не только страдающий, но и сопротивляющийся своим мучителям. Наиболее сильно это сопротивление выражено в статуе Христа, которая по-



«Христос в темнице» из г. Перми. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

ступила из Спасо-Преображенской церкви (1797) с. Усть-Косьва (Усть-Косвенское) Соликамского района. В целом особое место усть-косвенской скульптуры «Христа в темнице» среди скульптур этого сюжета — и в иконографическом, и в образном, и в технологическом плане — вполне очевидно. Это произведение выдающегося значения и высочайшего профессионального качества.

Из материала, собранного А.М. Кантором, ясно, что изображение страдающего Христа в одной из самых драматичных сцен цикла Страстей получило широчайшее распространение в разных регионах и уровнях христианского мира. Но дольше всего оно сохраняется в народной скульптуре. Об этом с максимальной определенностью пишет в своем исследовании о литовской народной скульптуре искусствовед

В.Я. Римкус: «Одним из самых замечательных пластических образов, созданных литовским народным гением, является «Рупинтоелис» — по-русски «Христос скорбящий». Но это не только скорбящий, но и заботящийся, думающий о людях Христос. Выразительностью и идейной насыщенностью образа, оригинальной художественной трактовкой и глубоким смыслом «Рупинтоелис» превосходит большинство других сюжетов... Христос здесь — не властвующий, не карающий, а сострадающий и скорбящий»¹¹³.

А.В. Рындина проводит новую и очень важную мысль о греко-восточных корнях православных изображений скорбящего Христа: «Что касается конкретной традиции изображений «Христа в темнице», то она уводит нас к памятникам не западно-католиче-



«Христос в темнице». Фрагмент. ПКМ. Кон. XVIII в.



«Христос в темнице» из с. Усть-Косьва. Кон. XVIII в.

ского исполнения, а опять-таки к греческим — к гравированным листам с видом Кувуклии над Гробом Господним, которые были хорошо известны в России»¹¹⁴.

А.В. Рындина особо подчеркивает необыкновенную выразительность скульптур страдающего Христа, распространенных в разных регионах России: «Если говорить о драматизме, то наиболее выразительные и эмоционально впечатляющие образы «Скорбящего Спасителя» дала русская провинция и особенно — окраины империи. В центральных районах России и некоторых центрах Поволжья в эпоху классицизма возникают уже вполне «стилевые», порой декоративно-эффектные решения — в трактовке драпировок, почти «цветочной» пышности терновых венцов, в нарастании академических тенденций в трактовке обнаженного тела. 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»¹¹⁵.

Какой бы проблематичной ни была широкая ассоциативная цепь в толковании образа скорбящего Христа, сколь бы ни разнились между собой трактовки сюжета и образа, все исследователи сходятся в том, что это самый высокий образец высокой художественности и духовности в русской деревянной скульптуре. «Христос в темнице» — олицетворение глубокой человечности христианства.

Действительно, все эти статуи исполнены с высочайшей степенью достоверности 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: «Жестокие раны переношу я для тебя, Человек. Своими ранами я исцеляю твои раны»¹¹⁶.

Эта семантика требовала максимально убедительных, «натуралистических» 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»¹¹⁷, почти иллюзионистические 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. Статичность в данном случае можно рассматривать именно как признак сакральности¹¹⁸.

«Миметический» характер скульптур страдающего Христа¹¹⁹ и вместе с тем высокая символичность, «сакральная плотность» этого образа, выраженная прежде всего в иератическом, геометризированно-статичном построении композиции¹²⁰, позволяют сделать вывод о том, что именно этот образ вобрал в себя ту антиномичную суть раннехристианской иконологии, которая сохраняла свою актуальность на протяжении многих веков и с особенной силой проявлялась в такие «переходные», кризисные времена, каким был для России новый реформаторский XVIII век со всеми его «метаморфозисами».

Таким образом, русские – и пермские – скульптуры страдающего Христа наиболее ясно, чем все другие, пришедшие вместе из Европы с барокко, показывают, что «европейский антропоцентризм и иллюзионизм не «привился» на почве русской храмовой скульптуры... Напитанная литургическим смыслом, изначально для русского церковного искусства... она 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»¹²¹, – пишет А.В. Рындина. В этом она видит главную причину глубокого вхождения образа «Скорбящего Спасителя» в русскую религиозность, народную поэзию и храмовое убранство XVIII–XIX веков, вплоть до эпохи модерна.

Действительно, никакая другая иконография, кроме Распятия, не получила в России такого распространения. «Персонализация» образов Христа, нарастание личностных сопереживаний по отношению к христианской истории привели к выделению и возвышению именно этого иконографического мотива. В образе страдающего Христа воплотились боль и страдания русского человека, его способность к глубокому соучастию и неумирающая надежда на лучшее.

Никакой другой сюжет не воплощал с такой наглядностью, убедительностью и полнотой двуединую природу Христа, не раскрывал так конкретно взаимообусловленность жизни и смерти. Он отражал и завершение телесных мучений Христа, его человеческих страданий, и «подлинность» грядущего Воскресения...

Трагедийные акценты Распятия в скульптуре «Христос в темнице» сменились акцентами надежды. Обычно крупная, монументальная, реалистичная по формам скульптура страдающего Христа славит животворящую смерть и Воскресение Господа, которое явилось провозвестником будущего воскресения всех людей на Земле.

О РОЛИ И ЗНАЧЕНИИ ПЕРМСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

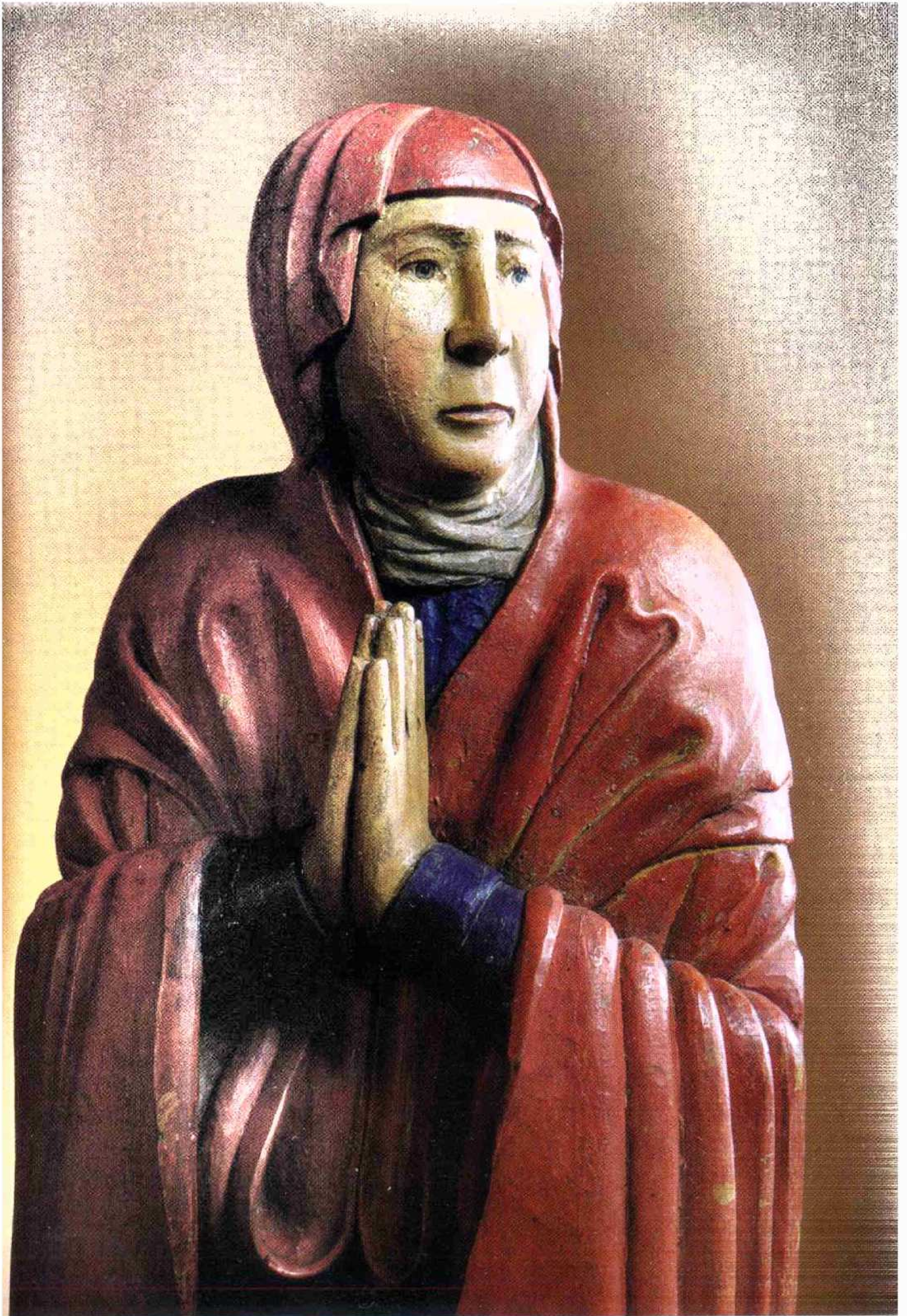
1. Сравнительные особенности пермской храмовой пластики

В заключение стоит еще раз повторить, что пермская деревянная скульптура – органическая часть общерусской. В ней отразились 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 определяют масштабность форм, величие образов, высокий профессионализм исполнения. Большое количество памятников выдает прочные технологические и художественные традиции, отличающие пермскую скульптуру от скульптуры других региональных «школ», произведения которых представлены в музеях Москвы и Санкт-Петербурга, Новгорода и Пскова, Архангельска и Вологды, Переславля-Залесского и Моршанска, Рязани и Курска, Костромы и Саратова, Перми и Тобольска, Иркутска и Красноярска¹²².

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»¹²³.

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 гибкого 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.

Пермская деревянная скульптура как историко-художественное явление изучена наиболее обстоятельно. Известны многие особенности ее происхождения, создания, бытования. Изначально были поставлены вопросы об ее связях со скульптурой других регионов и, в связи с этим, вопросы об ее уникальности. Об этом писали, в частности,

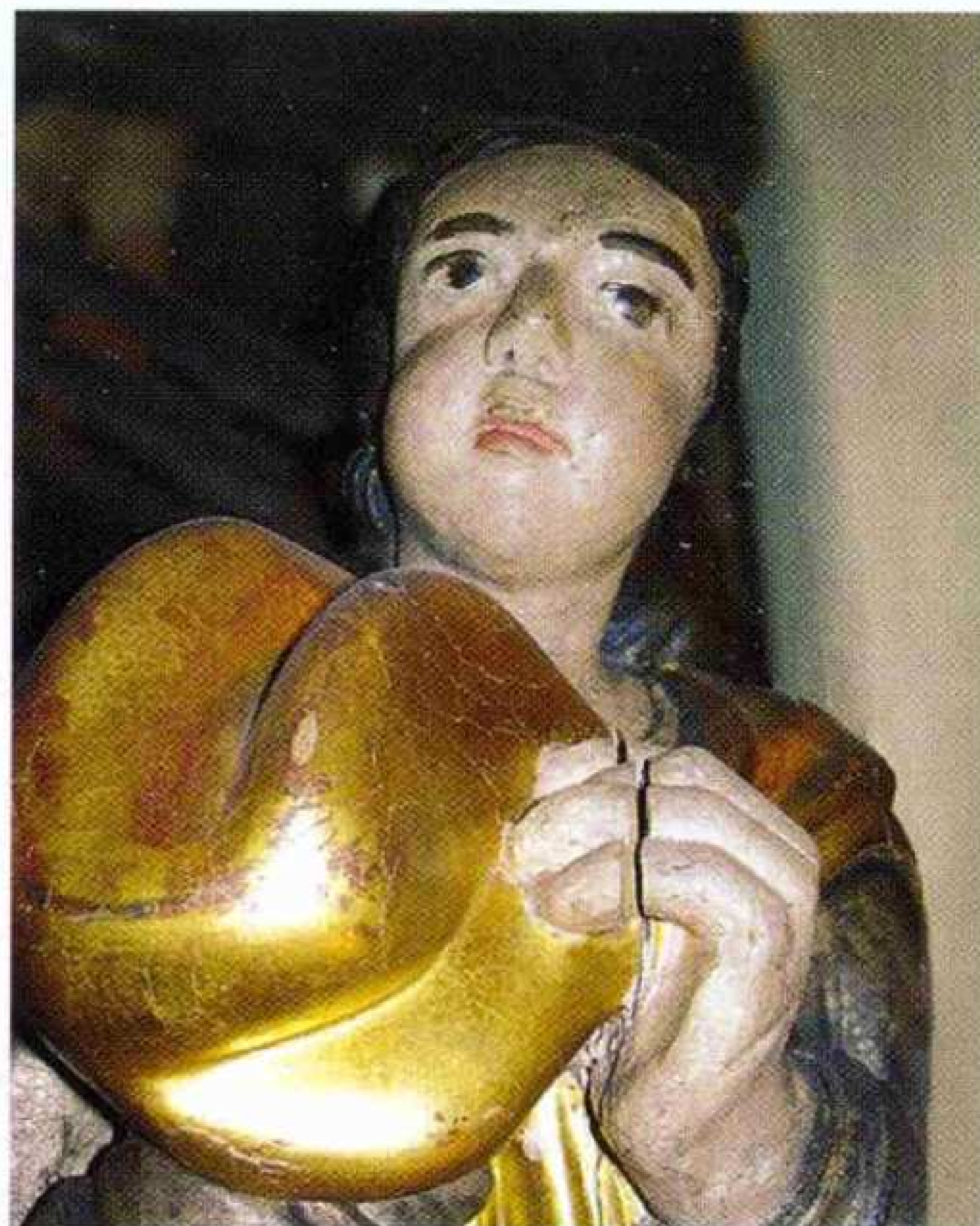


«Фигура Богоматери из группы предстоящих» из с. Верхнечусовские городки.
Фрагмент фигуры Богоматери. ПГХГ. Кон. XVIII в.



«Ангел трубящий» из с. Салтаново. Фрагмент. ПГХГ. Нач. XIX в.

В.Г. Пуцко, А.М. Кантор и В.Я. Римкус¹²⁴. «На первый взгляд может показаться, — пишет В.Г. Пуцко, — что перед нами изолированное провинциальное явление и к нему неприменимы критерии, приложимые к образцам европейского искусства.



Фигура Иоанна Богослова из группы предстоящих из г. Соликамска. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

Но стоит внимательнее присмотреться к пермским памятникам, и становится очевидным, что это примеры яркого самобытного творчества. Причем в качественном отношении большинство их находится на более высоком уровне, чем современная им народная скульптура Германии, Польши и Литвы. В пермской скульптуре почти нет отличающего западноевропейскую нарочитого примитивизма и максимально сокращено расстояние между профессиональным и самодеятельным творчеством. То и другое в конечном итоге связано с основными течениями русского и европейского пластического искусства... Вопрос об общекультурном контексте любого национального художественного творчества очень существен и в то же время очень труден для решения... Проблема европейского художественного контекста открывает широкие возможности для понимания каждого локального явления, даже если оно не вполне соотносится с классической европейской традицией. Так обстоят дела и с пермской деревянной скульптурой в значительной ее части»¹²⁵, весьма самостоятельной по отношению к пластике Европы и разных регионов России.



Фигуры предстоящих Богоматери, Иоанна Богослова, Марии Магдалины и сотника Лонгина из г. Соликамска. ПГХГ. Кон. XVIII в.



Фигура Богоматери из г. Соликамска. Фрагмент. ПГХГ. Кон. XVIII в.

2. О центрах и мастерах пермской скульптуры

Исследователи русской храмовой пластики единодушно говорят о высоком статусе мастеров деревянной резьбы. При всем многообразии проявления художественной одаренности, профессионального мастерства и знаний в области Священного писания, иконографии, канонов и стилистики резного дела, главным местом приложения и наиболее полного раскрытия их творческих возможностей стали церковные иконостасы¹²⁶.

Высокие иконостасы, иконы и Царские врата относятся к числу самых значительных, эмоционально впечатляющих памятников духовной и художественной культуры России.

Высокий многоярусный иконостас, с его огромными красочными иконами, богатством серебряных окладов, обилием витых колонок, арок,

карнизов, киотов, рам и картушей, представляет собой грандиозное архитектурное сооружение, своего рода «архитектуру в архитектуре». Не менее впечатляющи Царские врата, с их исключительной насыщенностью орнаментального декора, значительностью живописных и скульптурных изображений. Конечно, эти 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 скульптурной резьбы. Руководил всеми работами «большой мастер» — «рез первой руки», взявший подряд на исполнение всего иконостаса. При этом число плотников, резчиков и столяров, возводивших иконостас, порой доходило до 20–30 человек. Наряду с приезжими мастерами над убранством северных иконостасов трудились и местные резчики. В ряде городов и монастырей складываются мастерские иконостасной резьбы. В частности, изготовлением резных Царских врат на Севере в XVII веке славились монахи вологодского Спасо-Прилуцкого и каргопольского Спасского монастырей. Из Спасо-Прилуцкого монастыря, как известно, на протяжении многих десятилетий осуществлялось управление огромной по территории Пермской, а во второй половине XVII века и Вологодско-Пермской епархиями. Отсюда в церкви и монастыри Пермского края и Вологодского уезда рассылались книги, иконы, церковная утварь, резные Царские врата и деревянная скульптура. Во второй половине XVII–XVIII веке ведущую роль в иконостасной резьбе, в исполнении многоярусных, украшенных орнаментальной золоченой резьбой и декоративной скульптурой иконостасов начинают играть резчики Тотьмы и Устюга Великого. Артели устюжских и тотемских резчиков исполняют резное убранство городских и монастырских соборов не только в своих городах и уездах, но и в богатых городах Вятки, Усольях на Каме и в далекой Сибири¹²⁷. В крупных пермских монастырях, селах и городах были свои мастерские иконостасной резьбы. В XIX веке они во множестве появились в Перми.

В составе почти каждого крупного собрания пермских музеев находятся памятники деревянной скульптуры, постепенно входящие в научный обиход, занимающие свои места в современных музейных экспозициях. Так же обстоит дело со скульптурой других регионов. «Экспедиционные находки, реставрационное раскрытие из-под поздней росписи скульптуры разных центров и направлений, широкий показ памятников на выставках последних десятилетий резко изменили представление об искусстве резной пластики вообще, и об ее региональных явлениях в частности. Из полузабытой и загадочной деревянная храмовая скульптура становится признанным явлением в истории русского изобразительного искусства, в художественном наследии России»¹²⁸.



Иконостас церкви Похвалы Богоматери с. Орел. Кон. XVIII в.

Вместе с тем, как специальная литература по деревянной скульптуре, так и многочисленные публикации произведений скульптуры в книгах, посвященных художественному наследию городов и монастырей, выявили скудный запас сведений об отдельных памятниках, этапах развития и отдельных мастерах в этом виде изобразительного искусства.

О мастерах и мастерских, о системе художественного образования в Прикамье писали в свое время Е.И. Егорова, Н.В. Казаринова, А.С. Терехин, А.М. Раскин, Л.Ф. Коржавкина и другие исследователи¹²⁹. Е.И. Егорова, в частности, сообщает, что в конце XVIII – первой половине XIX века в Прикамье существовала сеть мастерских и художественно-образовательных центров. В 1794 году училище с рисовальными классами было открыто в имении Строгановых в с. Ильинское, в начале XIX века – в имении Лазаревых в пос. Чермоз. Наиболее талантливые ученики привлекались к работе в мастерских. Главная мастерская Строгановых находилась при Пыскорском монастыре, кроме того, продолжала работать или была вновь открыта мастерская в Новом Усолье. «Живописная мастерская в с. Ильинском, переведенная в 1760 году из с. Новое Усолье, просуществовала сто тридцать лет (до 1890 года), а главная мастерская Лазаревых находилась в с. Полазна»¹³⁰.

Н.В. Казаринова пишет, что «список выявленных на конец XVIII века иконописцев составляет более 70 человек»¹³¹. В другой своей работе Н.В. Казаринова публикует также архивные сведения (РГАДА, РГИА, ГАСО, ГАПО, архивы пермских музеев) о резчиках и позолотчиках, работавших в Прикамье в конце XVIII – первой половине XIX века. Из них прямое отношение к созданию пермской храмовой пластики, с нашей точки зрения, могут иметь резчики по дереву: Водолеев, работавший во второй половине XVIII века в с. Архангельском, Василий и Николай Гайнцовы, крепостные Лазаревых из г. Чермоза, Константин Михайлович Девятков, крепостной Строгановых из с. Ильинское, Влас Иконников из г. Дедюхина Соликамского уезда, Иван Афанасьевич Котлецов и Михаил Тимофеевич Кремлев, работавшие в г. Кунгуре, Емельян Александрович Ламанов из г. Чердыни, который работал на рубеже XVIII–XIX века, Всеволод Алексеевич Малых, крепостной Строгановых из с. Ильинское, Иван Федорович Тарин из с. Ильинское, Андрон Васильевич Судаков, крестьянин Чердынского уезда, работавший на рубеже XVIII и XIX века, Василий Хренов, крепостной Строгановых из Очерского завода, который работал в первой половине XIX века, в частности резал иконостас для новой церкви Добрянского завода¹³².

С течением времени список резчиков может быть расширен. Автор этой книги, например, обнаружил интересную запись в документе, озаглавленном «Книга, данная из Пермской духовной консистории пермского кафедрального Спасо-Преображенского собора протоиерею Дмитрию Квашнину со старшею братиею для записки прибылых вещей



«Ангелы с трубами» из с. Шерья. ПГХГ. Кон. XVIII в.

по сему собору. Январь 1826 г. 1827 г. 17 июня»: «Две продолговато-круглые рамы с тумбами, украшенные искусною резьбою. Деревянные без позолоты и краски, прикладные от резчика кунгурского мещанина Василия Андрюкова. Высота оных 2 аршина, 3 четверти и 2 вершка, ширина 1 аршин и три четверти (на иконостас в теплом северном)»¹³³. Таким образом, имя Василия Андрюкова из г. Кунгура может уже сейчас пополнить вышеприведенный список, который наталкивает на определенные выводы. Так, необычайно важно, что над убранством пермских церквей работали местные мастера, нередко происходящие из крепостных, но получившие хорошее художественное образование. Но главная проблема, которая встанет перед исследователями следующих поколений, — это проблема идентификации выявленных имен с конкретными памятниками пермской деревянной скульптуры из музейных хранилищ и действующих церквей Прикамья. Пока же авторство большинства произведений не установлено.

3. О коллекции Пермской галереи

Коллекция пермской деревянной скульптуры сложилась в России одной из первых — в 1920–1940-е годы — благодаря экспедициям по северу Пермской области. Начинал эту работу А.К. Сыропятов, вскоре уехавший в Москву, а продолжал и развивал Н.Н. Серебренников. Так в собрании галереи сосредоточилось около 280 скульптур, в последующие десятилетия их число достигло 370.

Собирательская деятельность Пермской галереи постоянно 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 ПГХГ за 1970–1990-е годы.

Уже в 1920-е годы пермское собрание деревянной скульптуры привлекло внимание крупнейших 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 большую библиографию и пользуется заслуженным вниманием разного рода специалистов.

Однако источниковедческая ситуация 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 XX века было почти полностью уничтожено храмовое имущество. Документы об изъятиях церковных ценностей, сохранившиеся в фондах Пермского губисполкома, Пермского уездного управления рабоче-крестьянской милиции, Управления



Фонды деревянной скульптуры в ПГХГ

Пермской городской советской милиции, составлялись небрежно. По ним невозможно восстановить точный перечень и определить художественную ценность реквизированного имущества. Плохие условия хранения в досоветский период повлияли на сохранность документов консисторского архива. В советское время он распылен, большая часть дел утрачена. Уцелевшие приходно-расходные книги монастырей, описи церквей и другие документы хозяйственной отчетности храмов рассыпаны по разным хранилищам. Архивные источники РГАДА, РГИА, ГАПО, ГАПОПО, архивы ПОКМ, БИХМ, КПОКМ, ЧКМ и другие до сих пор ждут своих исследователей. В настоящее время пермскими археографами готовятся описания книг и рукописей Соликамского, Березниковского, Ильинского, Кунгурского и Пермского музеев, а также Пермской областной библиотеки им. А.М. Горького. Их издание, вероятно, расширит наши представления о местных собраниях документов, значительно пострадавших в советский период русской истории.

Сбор памятников пермской деревянной скульптуры осуществлялся, надо признать, далеко не стихийно: существовал большой круг краеведческих изданий, которые могли служить источниками информации и даже путеводителями по местам, где наверняка сохранились произведения деревянной скульптуры. Это и многотомная «Пермская летопись» В.Н. Шишонко (1882), и «Пермская старина» А.А. Дмитриева (1889), и «Сборник статей о Пермской губернии» Д.Д. Смышляева (1891). В том же 1891 году в «Сборнике материалов для ознакомления с Пермской



«Собор архангелов» из с. Губдор.
ПГХГ. Нач. XVIII в.



Скульптура «Собор архангелов» до реставрации.
1920-е

губернией» (вып. 3) вышла статья В. Попова «Древнейшие города Перми Великой – Искор и Покча». Это, так сказать, первая волна интереса к памятникам церковной старины, которые фиксируются данными авторами с чисто археологических, или топографических, позиций. Такие издания представляли для собирателей скульптуры ценнейший справочный материал.

Вторая волна интереса к христианским древностям Прикамья прокатилась в 1910-е годы. Это ряд работ И.Я. Кривошекова: «Словарь Чердынского уезда», «Словарь Верхотурского уезда», «Иллюстрации к периоду перехода Прикамья от язычества к христианству». Это «Иллюстрированный путеводитель по рекам Каме и Вишере с Колвой» П.В. Сюзева и работы Якова Шестакова: «Древние монастыри Пермского края. (Историческая справка)». СПб, 1912; «Верхнекамский край. Путеводитель от Перми по реке Каме до городов Соликамск и Чердынь». Ярославль, 1915. Это популярная книга «По Каме. Альбом для изучения церковной истории Пермского края. Пособие для семьи, школы и народных чтений». М., 1915. Это, наконец, статья А.С. Непенина «Памятники церковной скульптуры на Севере России» в иллюстрированном сборнике-ежегоднике Пермского губернского земства за 1916 год. Кроме топографических сведений, эти труды содержат уже материал о генезисе культовой пластики – особенно распространенной была идея соподчиненности языческой и христианской традиций. Имеются также попытки классификации выявленных произведений. Большая ценность этих исследований в скрупулезной точности представления материала и попытке его максимальной фотофиксации.

Следующий этап в появлении библиографических раритетов – 1920-е годы, когда появляются знаменитые статьи И.Э. Грабаря, А.В. Луначарского и первая книга Н.Н. Серебренникова, опубликованная в Перми в 1928 году. На этой уникальной книге, для создания которой понадобился огромный аналитический труд, следует остановиться подробнее.

В начале книги автор подробно рассматривает сложившуюся по этой теме библиографию, давая краткие, но точные характеристики источникам по скульптуре Русского Севера, Новгорода, Москвы, Костромы, Иркутска. Специально останавливается на западноевропейских влияниях, особенно польских и украинских. Говорит о специфике русской деревянной скульптуры вообще, останавливаясь на проблемах имперсональности ее создания, на вопросах происхождения и применения, разделяя при этом алтарную (видимо, иконостасную. – *О.В.*) и статуарную пластику. В ряде случаев затронуты проблемы атрибуции, остающиеся спорными и по сей день.

Далее, в отдельных главах, Серебренников рассказывает о собирании, бытовании, изготовлении деревянных скульптур, выявляет самостоятельные группы произведений, приписывая их отдельным масте-

рам. Если не известно имя художника, Серебренников использует «географическую» терминологию, называя мастера Чердынским, Шакшерским, Лысьвенским, Пашийским, Лимежским и т. д. Для группирования скульптур он использует методы стилистического сравнительного анализа, дающего хорошие исследовательские результаты. Так, Серебренниковым выявлено шестнадцать безымянных мастеров и три с именами: Д.Т. Домнин, Н.Т. Филимонов, Н.М. Кирьянов. Для того времени Н.Н. Серебренников использовал самую продуктивную методологию.

Большая часть глав посвящена Н. Н. Серебренниковым разрешению классификационных задач. Используя традиционный иконографический метод, нашедший многократное применение в трудах русских медиевистов конца XIX – начала XX века, Серебренников выстраивает ряд иконографических групп: «Христос в темнице», «Распятие», «Господь Саваоф», «Ангелы», «Апостолы», «Никола Можайский» и т. д. Так, Н.Н. Серебренников провел первую огромную работу по систематизации и осмыслению пермского собрания деревянной храмовой пластики. Классифицированы основные иконографические изводы, обозначены главные художественные центры, крупные авторские группы, определены имена известных по «легендам» художников. Особую ценность придает этому изданию описание собрания пермской деревянной скульптуры, которая представляет собой не что иное, как первый инвентарный каталог данной коллекции. Описание составлено, видимо, в порядке поступления отдельных памятников, но имеет и первоначальную структуризацию по хронологии: выделены три большие группы скульптур XVII, XVIII, XIX веков. Это послужило основой для создания полного научного каталога коллекции.

Несмотря на ряд понятных по тому времени недостатков – излишнее увлечение теорией влияний, прямое выведение позднехристианской пластики из языческой, попытка жесткой схематизации пластических черт по их технологическим признакам, – первая книга Н.Н. Серебренникова до сих пор остается неисчерпаемым кладом разнообразных сведений о таком феноменальном художественном явлении, как пермская деревянная пластика.

В 1950-е годы начинается послевоенный этап в библиографической истории пермской деревянной скульптуры. Все публикации этого периода можно подразделить на три большие группы: научную, научно-популярную и чисто популярную, для «массового» читателя, литературу. В первой группе появились такие значительные исследования: глава «Резьба и скульптура XVIII века» Н.Е. Мневой, Н.Н. Померанцева, М.М. Лосевой в 4-м томе «Истории русского искусства» под ред. И.Э. Грабаря; глава «Скульптура первой четверти XVIII века. Народная деревянная скульптура» Г.М. Преснова в 5-м томе того же академического издания; глава «Деревянная скульптура» в 1-м томе книги «Русское

декоративное искусство» (Издательство АХ СССР, М, 1962) А.И. Леонова, Н.Н. Померанцева; статья Г.К. Вагнера «Скульптура Древней Руси» (в сб. «Триста веков искусства», 1976). Главное, что сделали упомянутые авторы, — они поставили пермскую скульптуру в контекст русской художественной традиции, сравнили ее со скульптурой других русских регионов и выявили ее самобытность.

К наиболее значимым научно-популярным изданиям этого времени можно отнести общие труды Н.Н. Померанцева, Л.Д. Любимова, В.А. Десятникова, а также альбом Н.Н. Серебренникова (1967), альбом В.А. Кулакова «Пермская государственная художественная галерея» (1976) и книгу из серии «Искусство Прикамья» «Пермская деревянная скульптура» (1985, сост. О.М. Власова). Среди активных популяризаторов пермской скульптуры следует назвать Л.Ф. Дьяконицына, В.Н. Осокина, В.Я. Курбатова и других.

Из специальных исследований следует упомянуть кандидатскую диссертацию А.И. Черняк «Пермская деревянная скульптура XVII—XVIII вв. (происхождение, бытование, художественные особенности)», защищенную в Ленинградском госуниверситете в 1992 году. Обосновывая актуальность темы исследования, диссертант пишет, что пермская деревянная скульптура XVII—XVIII веков представляет собой сложное художественное явление, с одной стороны, характеризующее народный пласт русской культуры, с другой — средневековый, культовый. С этих позиций исследуются далее «бытование» деревянной скульптуры, сфера и условия ее функционирования, причем подчеркивается связь православной храмовой пластики с языческими культами и обычаями местного населения. Одна из самых привлекательных черт исследования А.И. Черняк состоит в выявлении и публикации нового архивного материала и литературных источников, собранных в РГАДА, РГИА, ЛОИИ, ГАПО, ПОКМ, ЧКМ и других хранилищах и архивах (автором введено в научный оборот 23 архивных документа).

Около 50 публикаций, как научного, так и научно-популярного характера, принадлежит автору книги. В них ставятся задачи всестороннего искусствоведческого изучения пермской деревянной скульптуры — ее иконографии, семантики, стилистики и т. д. Частичная каталогизация коллекции опубликована в 1985 году: в каталоге выставки «Деревянная скульптура XVII—XIX веков из коллекции Пермской художественной галереи» и «Пермская деревянная скульптура» (уже упомянутый альбом с комментариями из серии «Искусство Прикамья», где представлено более ста памятников). Автором этой книги подготовлен к публикации первый полный каталог пермской деревянной скульптуры. Пройден один из важнейших этапов работы с коллекцией ПГХГ, с одной стороны подводящий итог многолетним исследованиям, с другой — намечающий дальнейшие научные перспективы.

При подготовке каталога появились проблемы, имеющие, как представляется, достаточно общий характер. Это вопросы классификации, систематизации, иконографического, стилистического, технологического исследования памятников и, конечно же, атрибуции, непосредственно связанной со всеми видами 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 возникновения. Для осуществления этой работы имеется ряд ценных источников: исторический труд нижегородского архимандрита Макария (сер. XIX в.), публикации Н.Н. Померанцева, посвященные русской деревянной скульптуре (1960–1980-е гг.), а также упомянутая статья московского исследователя В.М. Шахановой (1993).

Иконографические и топографические данные по исследованию нижегородской скульптуры во многом близки данным о пермской скульптуре, хотя это и закономерно, благодаря непосредственной географической близости и постоянному историческому взаимодействию двух регионов. Здесь можно привести ряд характерных примеров. В Нижегородской области зафиксировано одиннадцать изображений Николы и одно Параскевы, в пермской коллекции – десять изображений Николы и одно Параскевы. Композиций «Распятие с предстоящими» в Нижегородской губернии зафиксировано более ста, примерно такое же количество этих групп хранится в ПГХГ. Но изображений «Христа в темнице» в Нижегородской губернии зафиксировано вдвое больше (в ПГХГ их около двадцати). Наличие фиксированных во времени иконографических групп в нижегородском районе Поволжья позволяет уточнить временные рамки их распространения и в Пермском регионе; так, для изображений «Христа в темнице» это конец XVIII – первая половина XIX века.

Стилистический анализ выделенных иконографических групп имеет первостепенное значение для определения хронологических этапов возникновения памятника. Здесь задает тон закономерность развития, взаимосвязей и последовательности так называемых больших стилей. В XVIII–XIX веках, в период широчайшего распространения культовой деревянной скульптуры, это стиль, ориентированный на древнерусское наследие, барокко, классицизм, «стихийный реализм» и «примитивизм» (все термины до сих пор применяются с большой степенью условности). Все эти стили более или менее точно укоренены во времени и позволяют сузить датировки отдельных скульптур до половины века и даже до десятилетия (конечно, с привлечением других данных исторического, топографического, технологического характера).



Реставратор ПГХГ И.В. Арапов

Примеры уточнения датировок на основе стилистического анализа разнообразны. Уточнение ведется как в сторону «постарения», так и в сторону «омоложения» памятников. Например, более раннюю датировку получила уникальная композиция «Собор архангелов» (с конца XVIII на начало XVIII века). Такой же перенос осуществлен в отношении скульптуры «Никола Чудотворец» из г. Чердыни – возможно, лучшей во всей пермской коллекции. В ее изготовлении, скорее всего, участвовали не пермские, а московские, столичные, мастера. Очевидно, таких «привнесенных» произведений в пермской коллекции достаточно много. 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 расположение, а вместе с ним переезжали и принадлежащие ему памятники культового искусства.

Для многих пермских памятников нами предложена более поздняя датировка. Причем эта тенденция явно преобладает, так как первоначальному исследователю всегда свойственны увлеченность и желание открыть древнейший по времени памятник. Так, больше чем на столетие — с конца XVII на первую половину XIX века — передвинулась серебрянниковская датировка почти 50 произведений так называемой шакшерской школы. Такой же перенос датировок предлагается в отношении целого ряда других скульптур, в частности знаменитого соликамского «Распятия» и вильгортского «Креста Поклонного». 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 эти памятники происходили.

Многие скульптуры развитого классицистического стиля, например группа произведений мастера Д.Т. Домнина, также требуют переноса датировок в более позднее время. Стилистическим данным не противоречат «легенда», опубликованная Н.Н. Серебрянниковым, и поздняя постройка соборов, где находились эти скульптуры до вывоза в коллекцию галереи. Большая часть изображений «Христа в темнице», на основе стилистических и технологических данных, также не могла быть выполнена раньше конца XVIII — первой половины XIX века. Этому не противоречит и датировка скульптур подобного извода из близлежащих регионов Поволжья.

Работа над полным каталогом пермской деревянной скульптуры обнажила целый ряд проблем, стоящих перед современными исследователями русской скульптуры. Одна из них, безусловно, существующая сегодня «закрытость» музейных коллекций, незначительное количество публикаций по отношению к объему музейных фондов деревянной культовой пластики, что затрудняет поиск аналогий и построение системной истории этого интереснейшего искусства. Снять остроту проблемы могли бы постоянные выставки-публикации деревянной скульптуры из разных музеев России, но эта работа проводится пока достаточно редко и имеет спонтанный характер.

В данном отношении совершенно беспрецедентной является инициатива НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств об издании сводных трудов по истории и проблематике русской скульптуры. В настоящее время публикуется серия сборников под общим названием «Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции» под редакцией доктора искусствоведения А.В. Рындиной. 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.

Еще одна важнейшая проблема в сохранении, изучении и популяризации пермской деревянной скульптуры – реставрация памятников, каждый из которых нуждается в восстановлении своего первоначального облика. При реставрационном исследовании 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.



Реставратор ПГХГ А.В. Ившин

Коллекция Пермской галереи долгое время, на протяжении 1960–1990-х годов, находилась под наблюдением отдела скульптуры московского реставрационного центра им. И.Э. Грабаря (ВХНРЦ). Значительная работа была проведена реставраторами В.К. Филимоновым, О.Н. Трофимовым, Б.Н. Сергеевым, А.М. Молчановой, Л.А. Дунаевым, В.А. Корешковым, В.Ю. Бараненковым, М.А. Овчинниковым. Позднее из ВХНРЦ приезжали также И.Д. Барабанов, А.Б. Бохов, М.Ю. Гусев, А.П. Егоров, Е.Е. Колоколова, Ю.В. Кузьмин, Л.П. Сеницына, И.А. Федорова, Ф.Д. Царегородцев, О.Ш. Шарипова. Из Санкт-Петербурга дважды приезжала реставратор Г.А. Преображенская. Сотрудник Ботанического института им. В.Л. Комарова Российской академии наук Е.С. Чавчавадзе провела дендрологические анализы дерева более 100 скульптур; два контрольных анализа с весьма проблематичными результатами сделал И.И. Пищик (Москва).

Кроме того, с коллекцией постоянно работали реставраторы ПГХГ И.В. Арапов и А.В. Ившин, на счету у которых множество расчисток, промывок и укреплений, в ряде случаев – полная реставрация памятников. В реставрации отдельных скульптур участвовали Г.П. Хоменко и В.А. Деменева (ПГХГ).

В 1980-е годы на помощь реставраторам пришло рентгенологическое исследование памятников, которое начал проводить в Перми кандидат медицинских наук А.И. Новиков. Им сделано несколько десятков рентгенограмм со скульптур, обладающих наиболее сложной конструкцией. Полученные рентгенограммы позволяют сделать определенные выводы о технологии изготовления, о разновременных переделках, об общем состоянии каждой скульптуры. Чуть позднее рентгенологией занимался ВХНРЦ, имеющий прекрасную технологическую базу. О методике проведенного эксперимента рассказано в статье «Методика рентгенологического исследования деревянной скульптуры», опубликованной в сборнике «Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация» (1984).

В последние годы некоторые реставрационные проекты поддерживаются благотворительными фондами. В частности, с помощью фонда «Новая коллекция» (президент Н.В. Агишева) была отреставрирована композиция «Христос в темнице» из пос. Пашия, занимающая сейчас достойное место в постоянной экспозиции деревянной скульптуры. В силу многих обстоятельств реставрация этого уникального памятника растянулась на несколько десятилетий.

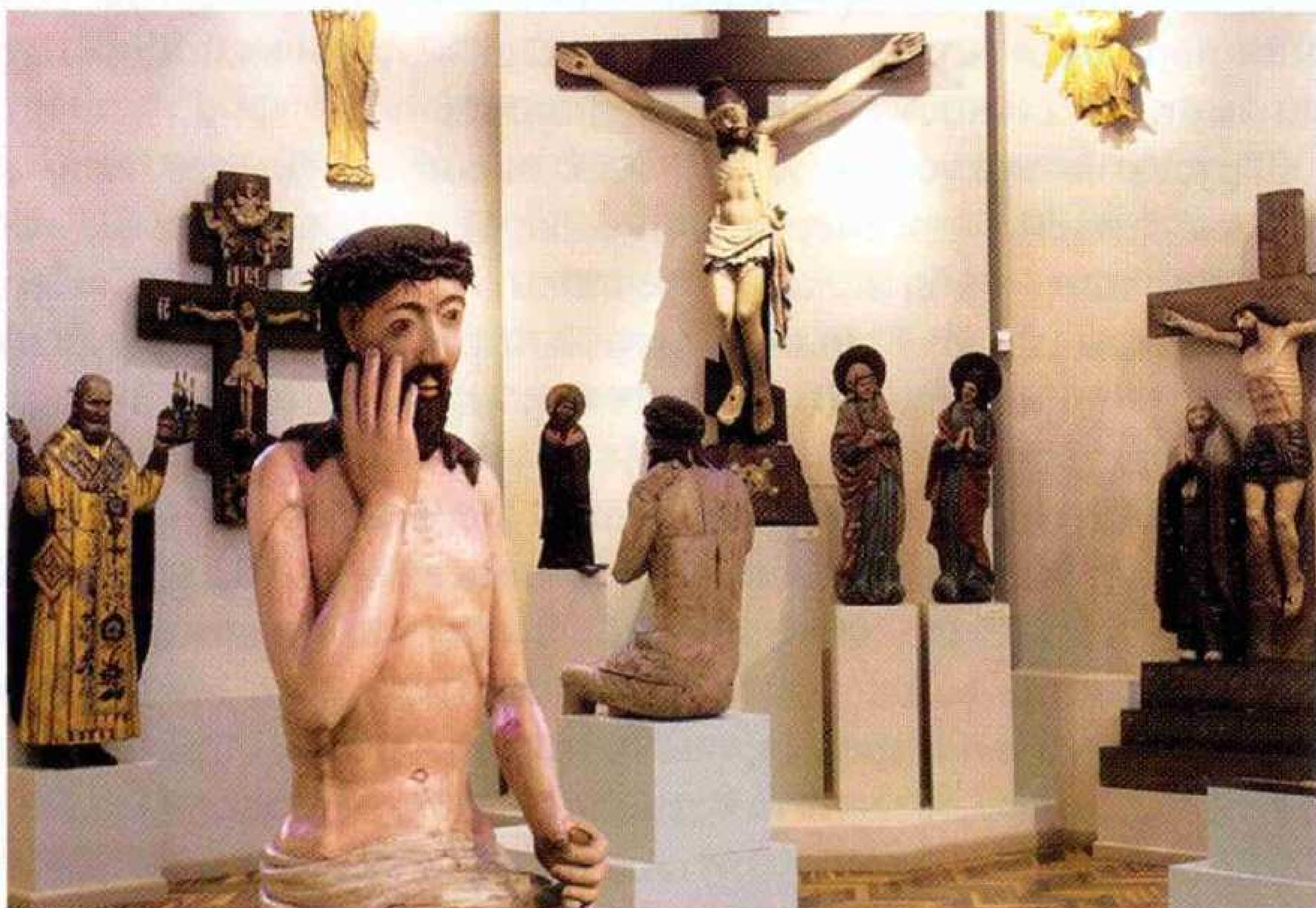
Фигура Христа была отреставрирована сотрудниками ВХНРЦ еще в 1965 году и показывалась отдельно от «темницы». В 1990-е годы в Москву были отправлены фрагменты темницы: фронтоны и фигуры ангелов. На окончание работ государственного субсидирования не хватило, поэтому к реставрационному процессу подключилась «Новая коллекция». Сотрудники ВХНРЦ не раз выезжали в Пермь и поэтапно работали над восстановлением памятника. Теперь восстанавливались сам корпус «темницы», ажурная орнаментация стенок, колонн с роскошными капителями и холщовое покрытие свода. Были укреплены конструктивные элементы, удалены загрязнения, произведена реконструкция красочного слоя и тканей. Реставрационный процесс, как и сама скульптура, оказался поистине уникальным – многолетним и многосложным, – с подключением разного рода специалистов.

Наконец в 2005 году работы были закончены и композиция «Христос в темнице», после долгого перерыва, показана на новой выставке деревянной скульптуры из фондов коллекции. Произошло возрождение редчайшего памятника не только пермской, но и всей русской деревянной скульптуры. В результате скульптура «Христос в темнице» обрела свой первоначальный облик – царственный, торжественный, великолепный...

К сожалению, Пермская галерея, как и многие другие провинциальные музеи, пока не имеет возможности самостоятельно производить весь объем реставрационных исследований, что значительно тормозит и усложняет работу с коллекцией, затрудняет научную обработку памятников и, стало быть, отодвигает введение их во всероссийский художественный контекст.

Сегодня пермская деревянная скульптура широко известна и в нашей стране, и за рубежом. Она была представлена на многих выставках в самых крупных музеях России — в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и Государственной Третьяковской галерее (Москва). Она побывала во Франции (Париж) и Японии (Осака), Италии (Рим), получила приглашение в Германию. По-прежнему в галерее идут большие работы по сбору, хранению и исследованию памятников деревянной скульптуры. Сотрудники галереи выезжают в экспедиции по районам области, ведут беседы с местными жителями, пополняют с их помощью коллекцию. В последнее время не один десяток произведений предложили галерее дарители и коллекционеры.

Первостепенное внимание галерея уделяет популяризации деревянной скульптуры. Каждый год по залам галереи проходит более ста тысяч зрителей. Многие издалека приезжают в Пермь, чтобы увидеть эту коллекцию. Искусствоведы проводят экскурсии, читают лекции, дают обширные консультации.



Современная экспозиция деревянной скульптуры в ПГХГ

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Эволюция пермской деревянной скульптуры показывает, что в период своего расцвета, в XVIII–XIX веках, пермская скульптура развивается синхронно всей русской храмовой пластике. Картина, которую выстраивает исследуемый нами материал, показывает смену всей художественной системы древнерусского пластического ансамбля, перемещающегося на алтарную стену, вследствие чего наряду с «моленной» храмовая пластика начинает выполнять и чисто декоративную функцию. Это связано с формированием новой структуры барочного иконостаса, где антропоморфные изображения являются частью целостной декоративной системы.

Алтарная преграда предстает отныне как развернутое театрализованное действо 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 выделены события Страстной седмицы: акцент переносится на вторую, человеческую природу Иисуса Христа. Это необыкновенно усиливает возможность сопереживания евангельскому рассказу, актуализирует Священную историю. У молящегося возникает потребность не в предстоянии, а в соучастии и сопереживании. В условиях провинциальной, окраинной среды бытования пермская скульптура приобретает в этой связи повышенную эмоциональность и выразительность.

В русском искусстве XVIII–XIX веков сосуществовало несколько стилей: «древнерусский», барокко, классицизм, «стихийный», или «библейский», реализм, «примитивизм». Пермская коллекция дает большие возможности для изучения каждого стиля, но прежде всего — стиля барокко в самых разнообразных его претворениях.

Новые европейские веяния шли в Пермский край из Москвы, Ростова, Нижнего Новгорода, а также через города Русского Севера. Известно, что каменное зодчество края издавна испытало влияние московского зодчества, а также архитектуры крупных торговых городов, расположенных по Сибирской дороге: Ярославля, Великого Устюга, Сольвычегодска. То же самое можно сказать и о других видах искусства. В XVIII–XIX веках на прикамскую землю пришли «большие стили» — барокко и классицизм, — своеобразно отраженные и в памятниках архитектуры, и в произведениях пермской деревянной

скульптуры, являвшейся неотъемлемой частью храмовых комплексов.

На перепутьях Нового времени «Россия проявила характерную для православной культуры цельность и устойчивость привычных форм и типологических схем, что обусловило заметную пестроту стилистических пластов именно в храмовой скульптуре»¹³⁴. Находясь на периферии русско-европейского культурного ареала, пермская пластика в еще большей степени проявила устойчивость своих символично-художественных и технологических свойств. Развиваясь в древнерусской традиции, в барокко и классицизме, она сумела сохранить высокую монументальность и яркую образность, исконно присущие русской деревянной скульптуре.

О «многоуровневом» характере пермской скульптуры, которая «представляет и народное, и своего рода официальное направление», говорилось достаточно много разными авторами. Но сегодня проблему «народности», лежащую в основе дифференциации уровней, многие исследователи храмовой пластики рассматривают с большой осторожностью. В особенности это касается Пермского региона, находящегося на окраине европейского ареала, прямо граничащего с восточными культурами 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. Корень различий находится не в разности духовных традиций (основа у них одна — христианство), а в разнице мировосприятия народного мастера-«наива» и высокопрофессионального, как правило, хорошо образованного резчика церковной скульптуры.

Пермская скульптура, как мы считаем, представляет собой органическую часть русской деревянной храмовой пластики и, как любой ее региональный вариант, обладает собственной спецификой, своеобразным обаянием и безусловной неповторимостью. Это сказывается в приемах построения композиции, пластики, колорита. Это сказывается — и в еще большей степени — в эмоциональных особенностях, в образной ткани произведений, которым свойственны глубокая искренность, благочестие, внутренняя сила и внешняя красота.

ЛИТЕРАТУРА

КОНЕЦ XIX–НАЧАЛО XX ВЕКА

Дмитриев А.А.

Пермская старина. Сб. исторических статей и материалов преимущественно о Пермском крае. – Пермь, 1889.

Камасинский Я.

Около Камы. – М., 1905.

Красноперов Е.

Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в г. Екатеринбурге в 1887 г. – Пермь, 1888.

Кривошеков И.Я.

Словарь географо-статистический Чердынского уезда Пермской губернии. – Пермь, 1914.

Непеин А.С.

Памятники церковной скульптуры на севере России // Ежегодник Пермского губернского земства. Вып. 2. – Пермь, 1916, с. 183–189.

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: типография А. Паркачевой, 1897, с. 21, 49–51, 94, 98, 102–103, 128, 139–141, 142–143, 173, 198, 217, 235, 261, 326–327.

Попов В.

Древнейшие города Перми Великой – Искор и Покча. Сб. материалов для ознакомления с Пермской губернией. Вып. 3. – Пермь, 1891.

Смышляев Д.Д.

Сборник статей о Пермской губернии. – Пермь, 1891, с. 143–147.

Шестаков Я.

Древние монастыри Пермского края / Путеводитель по Верхне-Камскому краю. – Пермь, 1912.

Шшонко В.В.

Пермская летопись с 1263 по 1881 год. Второй период. – Пермь, 1882, с. 189, 210, 219, 234.

1920–1930-е ГОДЫ

Евдокимов И.

Север в истории русского искусства. – Вологда: Издание Союза северных кооперативных союзов, 1921, с. 109.

Луначарский А.В.

Пермские боги / Об изобразительном искусстве. Т. II. – М.: Советский художник, 1967, с. 225–233.

Некрасов А.И.

Русское народное искусство. – М.: Госиздат, 1924, с. 84.

Серебренников Н.Н.

Пермская деревянная скульптура. Материалы предварительного изучения и опись. – Пермь, 1928.

Соболев Н.Н.

Русская народная резьба по дереву. – Academia, 1934, с. 401–402.

Сюзев П.В.

Кузьминка – лесной заповедник / Известия биологического научно-исследовательского института при ПГУ, т. 3, вып. 8. – Пермь, 1925.

Трапезников В.

Чудские идолы и пермские боги. – Атеист, 1930, № 52, с. 69–92.

1950–1970-е ГОДЫ

Барадулин В.А.

Обвинская роза (крестьянские росписи Прикамья второй половины XIX – начала XX столетия). Сб. трудов НИИХП. – М., 1973, вып. 7, с. 119–138.

Вагнер Г.К.

Скульптура Древней Руси / Триста веков искусства. – М.: Искусство, 1976, с. 248.

Василенко В.М.

О содержании в русском народном искусстве XVIII–XIX веков / Русское искусство XVIII – первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1971, с. 181.

Десятников В.В.

Искусство русских древодельцев / Отчий дом. – М., 1978, с. 142–153.

Десятников В.В.

Традиции не умирают // Памятники Отечества, 1979, № 4, с. 289–296.

Дорош Е.Я.

Живое дерево искусства. 2-е доп. изд. — М.: Искусство, 1970, с. 356—362.

Дьяконицын Л.Ф.

Пермская деревянная скульптура // Художник, 1971, № 4, с. 47—53.

Жегалова С.К.

Русская деревянная скульптура XVII—XVIII вв.. По материалам выставки (Москва, 1964) // Архитектура СССР, 1965, № 1, с. 62—63.

Канцедикас А.С.

Искусство и ремесло. — М.: Изобразительное искусство, 1977, с. 43, 78.

Леонов А.И.

Деревянная скульптура / Русское декоративное искусство. Т. 2. — М.: Академия художеств СССР, 1963, с. 108.

Любимов Л.Д.

Пермская скульптура // Советский Союз, 1966, № 7, с. 43—45.

Мнева Н.Е., Померанцев Н.Н., Постникова-Лосева М.М.

Резьба и скульптура XVIII в. / История русского искусства. Под ред. И.Э. Грабаря. Т. 4. — М.: Изд-во АН СССР, 1959, с. 330—331.

Осокин В.А.

Пермские чудеса. — М., 1979, с. 160—176. Рец.: Томский Н. Поиск шедевров // Сов. культура, 1980, 22 авг.

Пермская государственная художественная галерея.

Автор-сост. В.А. Кулаков. — М.: Изобразительное искусство, 1976, с. 5—7.

Поздеева И.В.

Миниатюры лицевого сборника из собрания МГУ и скульптура Пермской земли // Искусство, 1979, № 3, с. 57—63.

Поликарпова Г. А.

Древнее искусство Прикамья / Пермская художественная галерея. — Пермь: Кн. изд-во, 1974, с. 17—19, илл.

Померанцев Н.Н.

Русская деревянная скульптура. — М.: Советский художник, 1967, с. 29.

Померанцев Н.Н., Масленицын С. И.

Русская деревянная скульптура. — М., 1988.

Преснов Г.Ю.

Скульптура первой половины XVIII в. Народная деревянная скульптура / История русского искусства. Под ред. И.Э. Грабаря. Т. 5. — М.: Изд-во АН СССР, 1960, с. 429—437.

Серебренников Н.Н.

Пермская деревянная скульптура / Пермь, 1967, с. 47–48, илл. Рецензии: Александров Н. Книга о «Пермских богах» // Большая Кама, 1967, 22 июля; Дьяконицын Л.Ф. Труд всей жизни // Искусство, 1967, № 12, с. 69–70; Дьяконицын Л. Страницы о народном реализме // Звезда, 1967, 6 сент.; Филипповский Н. Дважды рожденные // Знамя, 1968, № 2, с. 250–252; Литературная Россия, 1968, № 2.

Стародубова В.

Традиции русского дерева // Художник, 1974, № 2, с. 49.

Чекалов А.К.

Народная деревянная скульптура Русского Севера. – М.: Искусство, 1974.

Шевелев В.

И уподобил его образу человеческому / Мир человека. – М., 1971, с. 150–157.

1980–2000-е ГОДЫ

Бурганова М.А.

Русская сакральная скульптура. – М., 2003, с. 72, 75, 136, 138, 249; илл. 25, 28, 58, 59, 113.

Власова О.М.

Пермская деревянная скульптура // Памятники отечества, 1984, № 1, с. 115–121.

Власова О.М.

Народный мастер Никон Кирьянов / Изучение народного творчества на современном этапе. Тезисы докладов. – Пермь, 1985, с. 31–33.

Власова О.М.

О жанрах пермской деревянной скульптуры / Из истории художественной культуры Урала. Сб. научных трудов. – Свердловск, 1985, с. 5–9.

Власова О.М.

Языческие архаизмы в Пермской деревянной скульптуре / Шестой международный конгресс финно-угроведов. Тезисы. – Сыктывкар, 1985, с. 85.

Власова О.М.

Этнические черты в типажах пермской деревянной скульптуры / Всесоюзный научный семинар по обмену опытом ведущих реставраторов и научных сотрудников 16.11 – 21.11 / Тезисы докладов. – Рига, 1987, с. 15–16.

Власова О.М.

Народный примитив в пермской деревянной скульптуре / Из истории художественной культуры Урала. Сб. научных трудов. — Свердловск, 1988, с. 44–47.

Власова О.М.

Культура и быт населения Урала в XII–XVII вв. Архитектура и искусство / История Урала с древнейших времен до 1861 г. Глава 4, параграф 4. — М.: Наука, 1989, с. 247–251.

Власова О.М.

О деревянной скульптуре из пермского собрания / Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сб. статей ВНИИ РАХ. Вып. I. Ред.-сост. А.В. Рындина. — М., 1991, с. 262–277.

Власова О.М.

Народный примитив в пермской деревянной скульптуре / Художественная культура Пермского края и ее связи. Материалы научной конференции 21–24 февраля 1989 года. — Пермь, 1992, с. 117–123.

Власова О.М.

Древнерусское искусство в коллекциях Пермской государственной художественной галереи / Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник РАН, 1992. — М.: Наука, 1993, с. 121–137.

Власова О.М.

История комплектования древнерусских коллекций в Пермской государственной художественной галерее / Музей как центр научной и краеведческой работы на современном этапе. Тезисы докладов научно-практической конференции в ПОКМ. — Пермь, 1994, с. 82–89.

Власова О.М.

К проблеме примитива в деревянной скульптуре (на материале коллекции Пермской галереи) / Примитив в изобразительном искусстве. Тезисы докладов научной конференции ГТГ. — М., 1995, с. 40–43.

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.

Власова О.М.

Резные иконы из Пермского региона в аспекте эволюции стилей / Древнерусская скульптура. Сб. научных трудов НИИ РАХ. Вып. III. Ред.-сост. А.В. Рындина. — М., 1996, с. 130–143.

Власова О.М.

О стилевых особенностях пермской деревянной скульптуры / Пермский край: прошлое и настоящее (к 200-летию образования Пермской губернии). Материалы международной научно-практической конференции. Пермь, 28–29 мая 1997 г. Пермский государственный университет. – Пермь, 1997, с. 103–104.

Власова О.М.

Величественный эпилог древнерусской монументальной пластики // Наше наследие, № 39–40, 1997, с. 2–12.

Власова О.М.

Резчик из деревни Габова // Народное творчество, № 2, 1997, с. 25.

Власова О.М.

«Вырезом вырезанные...» / Христианская культура пермского Прикамья. Сб. статей под ред. Н.З. Короткова. – Пермь, 1998, с. 176–195.

Власова О.М.

Типология Распятый в прикамской культовой пластике (по материалам Пермской художественной галереи). Материалы III Международной научной конференции «Славянский мир в контексте диалога культур». – Пермь, 1998, с. 140–141.

Власова О.М.

К вопросу о библиографии пермской деревянной скульптуры / «Страницы прошлого». Избранные материалы краеведческих Смышляевских чтений в Перми. Вып. II. – Пермь, 1999, с. 169–171.

Власова О.М.

Пермский феномен / «Се человек». Каталог выставки. ГМИИ. – М., 1999, с. 29–33, 110–125.

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.

Власова О.М.

Христос страдающий // Мир музея, 2000, № 2, с. 32–36.

Власова О.М.

Пермская деревянная скульптура / Уральская историческая энциклопедия. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. – Екатеринбург: Академкнига: УрОРАН, 2000, с. 410.

Власова О.М.

Иконографический репертуар культовых памятников в действующих церквях Пермской епархии / Искусство и культура Пермской епархии. Юбилейные чтения к 200-летию Пермской епархии в ПГХГ. — Чердынь, 2001, с. 26–30.

Власова О.М.

Золотая карта России. Пермская государственная художественная галерея / Сокровища Пермского края. Каталог выставки в ГТГ. — М., 2001, с. 13–16. В соавторстве.

Власова О.М.

О работе с коллекцией пермской деревянной скульптуры / Тезисы научно-практической конференции «Пермь: прошлое и настоящее». Гимназия № 4. — Пермь, 2002, с. 33–36.

Власова О.М.

Традиция и инновация в пермской деревянной скульптуре / «Страницы прошлого». Избранные материалы краеведческих Смышляевских чтений в Перми. Вып. IV. — Пермь, 2003, с. 63–68.

Власова О.М.

К проблеме традиций в поздней храмовой пластике // Традиционная культура, 2003, № 2 (10), с. 35–45.

Власова О.М.

О некоторых особенностях Распятий в коллекции ПГХГ / Древнерусская скульптура. Вып. IV. Ред.-сост. А.В. Рындина. — М., 2003, с. 176–183.

Власова О.М.

Скульптуры «страстного» цикла из собрания Пермской галереи / Библия и национальная культура. Межвузовский сборник научных статей и сообщений. — Пермь, ПГУ, 2004, с. 256.

Власова О.М.

Пермская деревянная скульптура / Ильинский. Страницы истории. К 425-летию поселка. Сост. О.Л. Кутьев. — Пермь, 2004, с. 161–168.

Власова О.М.

Пермская храмовая скульптура в европейском контексте / Мировая литература в контексте культуры. Сб. материалов Международной научно-практической конференции «Иностранные языки и литературы в системе регионального высшего образования и науки» (12 апреля 2006 г.), посвященной 90-летию Пермского государственного университета. Под ред. проф. Н.С. Бочкаревой. — Пермь, 2006, с. 47–53.

Власова О.М.

Из опыта работы над полным каталогом коллекции пермской де-

ревянной скульптуры в Пермской государственной художественной галерее / Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Материалы межрегионального симпозиума 3–4 декабря 2003 г. – Пермь, 2007, с. 135–146.

Власова О.М.

Стилевая динамика в пермской храмовой пластике / Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Материалы межрегионального симпозиума 3–4 декабря 2003 г. – Пермь, 2007, с. 80–99.

Власова О.М.

Храмовая деревянная скульптура / Искусство пермских вотчин Строгановых. Под ред. Н.В. Казариновой, Н.В. Скоморовской. – Пермь, 2007, с. 222–237.

Власова О.М.

Скульптурный ансамбль из церкви с. Торговище / Старина села Торговище. – Пермь: Пресстайм, 2008, с. 23–28.

Власова О.М., Перескоков Л.В.

Темница в храме, в ней – Христос // Проект «Прикамье», 2006, № 7, с. 28–31.

Деревянная скульптура XVII – XIX веков из фондов Пермской государственной художественной галереи: Каталог выставки. Автор-сост. О.М. Власова. – Пермь, 1985.

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. К 425-летию поселка. Сост. О.Л. Кутьев. – Пермь, 2004, с. 151–161.

Коржавкина Л.Ф.

Деревянные скульптуры из верхнекамских храмов в собрании Березниковского историко-художественного музея им. И.Ф. Кононова / Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Материалы межрегионального симпозиума 3–4 декабря 2003 г. – Пермь, 2007, с. 212–223.

Коржавкина Л.Ф.

«Строгановские вклады» в собрании Березниковского историко-художественного музея / Искусство пермских вотчин Строгановых. Под ред. Н.В. Казариновой, Н.В. Скоморовской. – Пермь, 2007, с. 172–183.

Курбатов В. В.

Реставратор из Перми // Памятники Отечества, 1984, № 1, с. 110–113.

Любимов Л.Д.

Искусство Древней Руси. – М.: Просвещение, 1981, с. 328–332.

Масленицын С.И.

О реставрации русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы // Искусство, 1980, № 1, с. 61–69.

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.: Искусство, 1984, с. 158.

Оборин В.А., Чагин Г.Н.

Чудские древности Рифея. – Пермь, 1988.

Осокин В.А.

Поиски сокровищ продолжаются // Книжное обозрение, 1980, 6 июня, с. 9.

Пермская деревянная скульптура.

Серия «Искусство Прикамья» / Сост. О.М. Власова, вст. статьи А.С. Канцедикаса, О.М. Власовой. – Пермь: Кн. изд-во, 1985.

Рецензия: Василенко В.М. «Пермская деревянная скульптура» / Декоративное искусство, 1986, с. 45.

Пестова А.И.

Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь. Прошлое и настоящее / Искусство пермских вотчин Строгановых. Под ред. Н.В. Казариновой, Н.В. Скоморовской. – Пермь, 2007, с. 39–57.

Пестова А.И.

Иконостас Спасо-Преображенского собора бывшего Пыскорского монастыря / Искусство пермских вотчин Строгановых. Под ред. Н.В. Казариновой, Н.В. Скоморовской. – Пермь, 2007, с. 58–75.

Пуцко В.Г.

Деревянная полихромная скульптура XVI–XVII веков в интерьере русского провинциального храма / Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Материалы межрегионального симпозиума 3–4 декабря 2003 г. – Пермь, 2007, с. 18–29.

Ренева О.А.

К истории бытования культовой деревянной скульптуры на кунгурской земле / Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Материалы межрегионального симпозиума 3–4 декабря 2003 г. – Пермь, 2007, с. 178–191.

Рындина А.В.

Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX вв. Старое и новое / Искусствознание. 1/2003. М.: Наука РАН, 2003, с. 232–249.

Цодикович В.К.

Иконопись, парсуна, деревянная скульптура XVI–XIX вв.: Каталог / Ульянов. обл. худож. музей. – Ульяновск, 1981, с. 59, 61.

Черняк А.И.

К вопросу о возникновении и бытовании сюжетов в пермской деревянной скульптуре XVII–XVIII веков // Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы: Межвуз. сб. Вып. 3. / Ленинградский гос. ун-т. – Л., 1986, с. 100–108.

Черняк А.И.

Проблема эстетического идеала в русском искусстве XVII–XVIII веков и роль пермской пластики в формировании демократического идеала // Идеал и мировоззрение: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. гос. пед. ин-т. – Пермь, 1988, с. 100–112.

НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Bartoli M.

Un evenement artistique: le bois russe du grand Palais. – France: URSSmagazine, 1973, № 56, p. 11–13.

**La grand tradition du bois sculpte russe ancien et moderne.
Collection des musees Sovietiques.**

Galleries Nationales du grand palais. Fevrier–avril, 1973. Les Presses Artistiques. – Paris, p. 212, 235, 236, 241, 242.

Vlasova O.M.

Die Sammlungen sakraler Holzskulptur in Perm. / Verbotene Bilder. Heiligenfiguren in Rußland. Hg. Marianna Stöbl. - Hirmer Verlag München, 2006.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

БИХМ – Березниковский историко-художественный музей им. И.Ф. Коновалова (г. Березники Пермского края).

ГАПК – Государственный архив Пермского края (Пермь).

ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея (Москва) – Всесоюзное музейное объединение с 1987 г.

ЖМП – Журнал Московской патриархии.

Иисус Христос – Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX веков. Государственный Русский музей. Italy, Tonti (Napoli).

Иконостас – Иконостас. Происхождение–Развитие–Символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000.

КПКМ – Коми-пермяцкий краевой краеведческий музей им. П.И. Субботина-Пермяка (г. Кудымкар Пермского края).

ПГХГ – Пермская государственная художественная галерея (Пермь).

ПЕВ – Пермские епархиальные ведомости.

ПКМ – Пермский краевой музей (Пермь).

СКМ – Соликамский краеведческий музей (г. Соликамск Пермского края).

СМИИ – Свердловский музей изобразительных искусств.

УОХМ – Ульяновский областной художественный музей.

ЧКМ – Чердынский краеведческий музей им. А. С. Пушкина (г. Чердынь Пермского края).

ЭПС – Энциклопедия православной святости.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Акант — лист одноименного растения, изображавшийся в античных рельефах; важнейший декоративный элемент коринфского ордера.

Алтарь (лат.) — у древних — жертвенник; часть христианского храма, где находится престол, в православии отделенная от других частей храма иконостасом.

Амвон (греч.) — возвышение перед алтарем в церкви, с которого проносятся проповеди.

Аналой — необходимая часть храмового комплекса, символизирующая Престол уготованный. Обычно на аналой возлагается икона, соответствующая очередному православному празднику.

Ангел — бесплотное существо, представитель небесных сил.

Апсида (лат.) — полукруглая, иногда многоугольная выступающая часть здания, перекрытая отдельным сводом; алтарная часть храма.

Архиепископ (греч.) — главный епископ.

Базилика (лат.) — здание вытянутой прямоугольной формы, разделенное на три или пять продольных нефов рядами столбов или колонн; распространенный тип композиции христианских храмов.

Барокко (итал. barocco) — стиль, преобладавший в западноевропейском искусстве с конца XVI до середины XVIII века и охвативший все виды творчества. Наиболее монументально и мощно проявился в архитектуре и изобразительном искусстве. Отличается усложненностью и декоративностью форм.

Басма — металлический сплав на основе серебра, из которого изготавливались элементы «иконного убора», прежде всего оклада с тиснеными узорами.

Белила — название краски белого цвета.

Волюта (итал. voluta) — архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с «глазком» в центре, составная часть ордерных капителей, архитектурная деталь карнизов, порталов, дверей, окон.

Гиматий — широкий и длинный плащ, накинутый на плечи и скрепленный фибулой. Элемент, известный в одежде античных времен.

Голгофа — гора под Иерусалимом, где был распят Иисус Христос.

Диакон — исполнитель воли епископа, наблюдатель за поведением паствы, хозяйственный организатор.

Дробница — металлическая накладка на предмет одеяния или на предмет церковной утвари.

Евхаристия (греч.) — букв. благодать; главная часть христианского богослужения — литургии, во время которой совершался обряд таинства причащения.

Епископ (греч.) — блюститель, наблюдатель, начальник, третья ступень в высшей церковно-иерархической лестнице.

Епитрахиль — одно из священнических облачений, длинное полотно, перекинутое через шею и застегнутое спереди, под фелонью, на круглые сквозные пуговицы. Епитрахиль означает нисходящую благо-

дать Св. Духа. Без епитрахили иерею нельзя совершать ни одной церковной службы.

Жанр — классификационная категория в литературе и изобразительном искусстве.

Запона — застежка.

Извод (иконографический) — вариант канонического изображения одного из лиц церковной или небесной иерархии.

Икона (греч.) — образ, подобие Бога. Под иконой обычно понимают изображение на камне, дереве, полотне лика Иисуса Христа, Богоматери и всех Святых. Первой иконой считается изображение лика Христа на убрусе эдесского царя Авгаря. Одним из первых иконописцев был Св. евангелист Лука.

Иконография — канонические изображения лиц Священной истории.

Иконостас (греч.) — преграда, отделяющая алтарь от средней части храма и уставленная иконами. Первые летописные упоминания об иконостасах на Руси относятся к XIV веку.

Канон — букв.: палка для опоры и измерения расстояния по прямой линии. В переносном смысле: правило, норма — нравственная, юридическая, церковная.

Капитель — венчающий элемент колонны, пилястры или столба в античном ордере.

Карниз — выступающий вперед пояс, венчающий наружные стены здания; предназначен для защиты стен от дождя.

Киноварь — краска красного цвета.

Киот — (греч. kibotos) — застекленный ящик или шкафчик для икон.

Классицизм — (лат. classicus) — стиль и направление в литературе и искусстве XVIII–XIX веков, обращавшиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу.

Клейма — живописные фрагменты, обрамляющие средник, центральную часть иконы.

Клобук — монашеский головной убор из плотного шелка в виде круглой шапки с тремя длинными концами. Клобук символизирует «шлем спасения».

Колорит (лат.) — сочетание цветов в многокрасочном произведении искусства (иконе, картине, гравюре, орнаменте); характерная особенность художественного произведения, а также эпохи, местности и т. д.

Композиция (лат.) — построение произведения. Соотношение отдельных частей произведения, образующее единое целое.

Крест — вначале был триумфальным штандартом римского императора, с VII века стал триумфальным штандартом Христа в византийском искусстве. Сначала крест не имел никаких изображений. В VII веке круглый щит с изображением лика Христа стали помещать над верхним концом креста. Образ распятого на кресте Христа появился в Византии в начале VIII века.

Кувуклия — символический образ Церкви над Гробом Господним.

Левкас — меловой грунт на клеевой основе для нанесения росписи в иконе и сакральной скульптуре из дерева.

Лентий — набедренная повязка распятого Иисуса Христа.

«**Личное**» — живопись лица и тела в иконописи.

Локальный (лат.) — местный, свойственный данному месту.

Лубок — или «народная картинка» — грубоватое изображение народных, фольклорных, сказочных, а также библейских и евангельских сцен, выполненное в технике гравюры на металле.

Мафорий — длинный и широкий плащ, надеваемый на голову Святых женами, прежде всего Богоматерью.

Митра (греч.) — головной убор епископа в виде шапки с открытым верхом, тулово которой украшено вышивкой или инкрустацией из драгоценных камней. Митра — символ царской короны Христа.

Моделировка — обработка стереометрического объема в скульптуре и живописи.

Набедренник — первая награда, даваемая священнику как знамение меча духовного. т. е. Слова Божия. Набедренник имеет вид ромбовидного плата, на котором изображен крест. Набедренник носится у бедра с правой стороны, а при наличии палицы — с левой.

Нимб — изображение божественного свечения вокруг головы Святого.

Омофор (греч.) — архиерейское облачение, покрывающее плечи, в виде длинного плата, спускающегося одним концом на грудь, другим — на спину. Омофор символизирует заблудшую овцу, принесенную добрым пастырем на плечах в дом, т. е. спасение Иисусом Христом всего человеческого рода.

Орарь — дьяконское облачение, представляющее собой длинную ленту, надетую крест-накрест на грудь и спину. Орарь издавна носили лица, долженствующие наблюдать за ходом богослужения.

Ордер — определенное сочетание несомых и несущих частей строчно-балочной конструкции, их структура и художественная обработка.

Охра (греч.) — глина, богатая окисями железа, природная минеральная краска желтого цвета.

Палица — четырехугольный плат квадратной формы с изображением креста, привешиваемый при бедре с правой стороны. В древности палица принадлежала к облачениям архиереев, затем и архимандритов. Дается как награда игуменам и протоиереям. Палица, как и набедренник, символизирует духовный меч — Слово Божие.

Пальметта — стилизованное изображение пальмовой ветви, распространенное в античной, возрожденческой и классицистической архитектуре.

Пасха — главный христианский праздник в честь Воскресения Христа, установленный апостолами и первоначально посвященный воспоминанию о смерти Христа. Празднование Пасхи продолжается 40 дней, в память 40-дневного пребывания Христа на земле после Воскресения.

Пластика (греч.) — искусство лепки, ваяние, скульптура; объемные осязательные качества художественной формы в скульптуре и в изображении на плоскости; искусство движения, например в танце.

Подиум (лат.) — возвышение, площадка, основание храма.

Подризник — нижняя одежда священников и архиереев, которая всегда делается из светлой материи. Символизирует чистоту и непорочность жизни лиц духовного звания.

Поручи — или нарукавники; принадлежность священнического облачения, употребляемая для стягивания рукавов подризника у кистей рук. Символизируют те узы, которыми был связан Иисус Христос при суде над Ним.

Празелень — краска зеленого цвета.

Престол — главная принадлежность алтаря христианского храма. Это четырехсторонний стол, стоящий посреди алтаря и служащий для совершения евхаристии. В таинственном смысле престол изображает небесное место селения Господа Вседержителя, а также Гроб Господен, так как на нем возлежит Тело Христово; поэтому прикасаться к престолу не дозволяется никому, кроме священнослужителей.

Придел — небольшая бесстолпная пристройка православного храма; специально выделенная часть основного здания.

Примитивизм (лат.) — подражание примитиву, нарочитое упрощение; название стиля в изобразительном искусстве.

Притвор — входное помещение, примыкающее обычно к западной стороне христианского храма и имеющее отдельное перекрытие.

Пробела — штрихи или мазки светлого цвета, наносимые иконописцем для создания стереометрических эффектов изображаемой формы.

Рельеф (итал.) — выпуклое скульптурное изображение на плоскости.

Рипида — небольшое опахало, употребляющееся в православной церкви и предназначенное отгонять летающих насекомых от Св. Даров. Рипида представляет собой серебряный или позолоченный круг на длинной рукояти, внутри которого помещается изображение лика шестикрылого серафима. Рипида употребляется только при архиерейском служении. Рипиды напоминают, что при свершении божественной литургии присутствуют и служат Святые ангелы.

Свод — перекрытие, имеющее криволинейные очертания и порождающее горизонтальное давление — распор.

Серафим — бесплотное существо. Представитель небесных сил. В небесной иерархии занимает более высокое положение, чем ангелы и архангелы.

Сион — юго-западная гора Иерусалима, на которой возвышается неприступная крепость Иерусалимская. Сион также модель храма, символизирующая христианскую церковь.

Скульптура (лат.) — один из видов пространственных искусств, создающий объемные изображения, вылепленные из мягкого материала (глины, воска), высеченные из камня, вырезанные из дерева, отлитые из бронзы или гипса; произведение этого искусства, а также совокупность таких произведений.

Средник — центральная часть иконы.

Стихарь — длинное с широкими рукавами священническое облачение белого цвета, изготовленное из льна. Разрезы под рукавами делают-

ся в память о прободении ребра Спасителя. Оплечья стихаря, часто другого цвета, напоминают о следах побоев. Ленты на боках и рукавах напоминают об узах Христа.

Сурик — краска коричневатого-красного цвета.

Темпера — краска, растертая на яичном желтке.

Туника (греч.) — верхняя одежда, известная с античных времен.

Тябловый иконостас — то же, что ярусный, состоящий из ярусов, или чинов, разнообразных икон, расположенных в иерархическом порядке.

Убрус — полотенце, или плат, на котором, по преданию, отпечатался лик Христа, когда Господь отер Лицо Свое. Этот убрус был послан Авгарю, царю Эдесскому. В Эдессе убрус находился до 944 года, затем он был перенесен в Константинополь. Иконы, изображающие лик Спасителя на убрусе, называются иконами Спаса Нерукотворного. Убрусом также называются платки на головах Святых жен.

Фасад — внешняя, часто главная, стена здания.

Фелонь — широкая и длинная священническая одежда без рукавов. Короткая фелонь — первая и начальная одежда, надеваемая при посвящении чтеца и певца.

Фибула — застежка.

Фронтон — верхняя часть фасада в виде треугольника, ограниченная двумя скатами крыши.

Херувим — бесплотное существо, представитель небесных сил. В небесной иерархии следует за серафимами.

Хитон (греч.) — нижняя рубаха у древних народов, вообще — платье, одежда; в христианстве — одеяние Иисуса Христа.

Чресленник — древнерусский вариант названия лентия (набедренника) распятого Иисуса Христа.

Шкант — шип обычно круглого сечения, с помощью которого соединяются столярные детали. Он вставляется в подготовленное отверстие и закрепляется клеем.

Шпонка (польск. szponka, нем. spon) — деталь призматической, клиновидной или другой формы, устанавливаемая в пазах двух соприкасающихся деталей и предотвращающая их относительный поворот или сдвиг.

Ярус — один ряд над другим: здесь — икон в иконостасе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шишонко В. Пермская летопись. Первый период. Т. III. – Пермь, 1881. С. 57.

² Коллекция пермской деревянной скульптуры сложилась в России одной из первых – в 1920–1940-е годы – благодаря экспедициям по северу Пермского края. Начиная эту работу А.К. Сыропятов, вскоре уехавший в Москву, а продолжал и развивал Н.Н. Серебренников.

³ Баньковский Л.В. Пермистика: Заметки об истории пермской региональной культуры. – Пермь, 1991.

⁴ Об этом в разное время писали В.Ф. Генинг, А.В. Шмидт, О.Н. Бадер, В.А. Оборин, Г.Н. Чагин и другие.

⁵ 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.

⁶ Шишонко В.В. Пермская летопись. Первый период. – Пермь: Издание Губернской Земской управы, 1881. С. 51.

⁷ Мальцев Н.В., Мальцева О.Н. Мастера иконостасной скульптуры и иконописцы северной России XVI–XVIII веков. Вып. 2. – СПб., 2000. С. 14–15.

⁸ Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. – Пермь, 1967. С. 10–11.

⁹ Житие Стефана Пермского, написанное Епифанием Премудрым. – Цит. по кн.: Древнерусские предания XI–XVI вв. – М.: Сов. Россия, 1982. С. 172.

¹⁰ См. подробнее: Перескоков Л.В. От первых миссионеров к Пермской епархии // Христианская культура Пермского края. Под ред. Н. З. Короткова. – Пермь, 1998. С. 37–83.

¹¹ Шестаков Иаков. Древние монастыри Пермского края. (Историческая справка.) – СПб, 1912. С. 6.

¹² 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.

¹³ Введенский А.А. Дом Строгановых в XVI–XVIII веках. – М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1962. См. также: Строгановы и Пермский край. Материалы научной конференции. 4–6 февраля 1992 г. Сост. Н.В. Казаринова. – Пермь, 1992.

¹⁴ См.: Страницы земли Пермской. Прикамье с древнейших времен

до начала XVIII века. Под ред. А.М. Белавина. — Пермь: Книжный мир, 1996. С. 87–97.

¹⁵ О храмовом зодчестве Прикамья в 1970–1990-е годы писали А.С. Терехин, В.В. Косточкин, Г.Д. Канторович, Г.Н. Чагин, Л.В. Перескоков и другие. См: Памятники истории и культуры Пермской области. Памятники археологии. Памятники архитектуры. Памятники истории. Издание второе, доработанное и дополненное. — Пермь: Кн. изд-во, 1976.

¹⁶ Канторович Г.Д. Памятники истории и культуры / Соликамск: Историко-культурные памятники. Путеводитель. — Пермь, 1975.

¹⁷ Терехин А. С. Архитектура Прикамья XVI–XIX вв. — Пермь, 1970. С. 25–26.

¹⁸ В первую очередь следует упомянуть Аврелия Августина, Псевдо-Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника, Григория Паламу, Григория Синаита. Из русских философов — В. Соловьева, С. Булгакова. И. Ильина, Н. Лосского, А. Лосева, М. Бахтина, С. Аверинцева, С. Хоружего.

¹⁹ Успенский Л.А. Символика храма // ЖМП, 1958, № 1. С. 47–57.

²⁰ См.: Флоренский П.А. Иконостас. — М., 1995.

²¹ Теорию иконы особенно плодотворно разрабатывали Псевдо-Дионисий Ареопагит, Иоанн Дамаскин, Симеон Новый Богослов, Н. Кондаков, П. Флоренский, Е. Трубецкой, Н. Лосский, Л. Успенский.

²² Подробнее см.: Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Изд. 3-е Экзархата Русской православной церкви. 2001.

²³ О новейшей проблематике иконостаса см. сборник: Иконостас: Происхождение — развитие — символика. Международный симпозиум 4–6 мая 1996 года. Москва, ГТГ: Тезисы докладов. Ред.-сост. А.М. Лидов. — М., 1996.

²⁴ Определения «древнего благочестия» и «нового благочестия» даны, в частности, в кн.: Михайлов Б.Б. Церковь Троицы в Останкине. — М., — Козельск: Введенская Оптиная пустынь, 1993. С. 23–27.

²⁵ О символике Распятия см.: Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. — М., 2002. С. 401–476.

²⁶ Михайлов Б.Б. Храм в Филях. История прихода и храма Покрова Пресвятой Богородицы в Филях XVII–XX веков. — М., 2002. С. 56–59.

²⁷ Бобрик М.А. Икона Тайной вечери над Царскими вратами. К истории ранних слоев семантики / Иконостас. С. 525.

²⁸ Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас XVII в.: генезис типа и итоги эволюции / Иконостас. С. 639–640.

- ²⁹ Там же. С. 634–635.
- ³⁰ О символике Страстей Господних см.: ЭПС. Т. 2. С. 205–211.
- ³¹ Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас... С. 632–635.
- ³² Звездина Ю.Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики / Иконостас. С. 656.
- ³³ Бусева-Давыдова И.Л. Живопись / Художественно-эстетическая культура Древней Руси. Часть II. Глава 5. – М.: Ладомир, 1996. С. 488.
- ³⁴ Померанцев Н.Н. Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы: Каталог. – М.: Советский художник, 1964. С. 4–5.
- ³⁵ Там же. С. 5.
- ³⁶ Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков. – М., 2003. С. 26–27.
- ³⁷ Сведения сообщены Н.В. Мальцевым (ГРМ).
- ³⁸ О надпрестольных сенях см.: Снегирев И.М. Памятники древнего искусства в России. Издание А.А. Мартынова. – М., 1850. С. 19–21; Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. – М. – Л., 1934. С. 239, илл. 135.
- ³⁹ Рындина А.В. Большой Московский собор 1666–1667 годов и судьба русской храмовой скульптуры / Вопросы искусствознания, X (1/97). – М., 1997. С. 203.
- ⁴⁰ Михайлов Б.Б. Церковь Троицы в Останкине. С. 28–29; Соколова И.М. Указ. соч. С. 147–153.
- ⁴¹ Преображенская Г.А., Ивлев Ю.П. Консервация деревянной пластики. – СПб: «Акционер и К», 2001. С. 160–163.
- ⁴² Об использовании западных гравюр в русском изобразительном искусстве писали Н.Н. Соболев, Т.В. Алексеева, Б.Р. Виппер, О.С. Евангулова, А.В. Рындина, И.Л. Бусева-Давыдова, Б.Б. Михайлов, О.Ю. Тарасов, О.Р. Хромов и другие.
- ⁴³ Михайлов Б.Б. Церковь Троицы в Останкине. С. 34–35.
- ⁴⁴ Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас... С. 626–627.
- ⁴⁵ Власова О.М. Иконы круга Симона Ушакова в собрании Пермской художественной галереи / Филевские чтения. Тезисы конференции Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. 16–19 мая 1995 года. – М., 1995. С. 14–16.
- ⁴⁶ Вагнер Г.К. Проблемы жанра в древнерусском искусстве. – М., 1974.
- ⁴⁷ Расширенный анализ его работы был сделан в 1993 году В.М. Шахановой (Москва). См.: Шаханова В.М. Иконографический репертуар

храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX века (опыт систематизации) / Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сб. статей. Под ред. А.В. Рындиной. Вып. II., часть II. Изд-во НИИ РАХ. – М., 1993. С. 3–198.

⁴⁸ Подробнее см.: Ашихмин Е.Г., Власова О.М. Архитектурно-скульптурный ансамбль села Торговище // Ретроспектива, 2008, № 6. С. 58–61; Власова О.М. Скульптурный ансамбль из церкви села Торговище / Старина села Торговище. – Пермь, 2008. С. 23–28.

⁴⁹ Подробнее см.: Власова О.М. Скульптуры «страстного» цикла из собрания Пермской галереи / Библия и национальная культура. Межвузовский сборник научных статей и сообщений. – Пермь, ПГУ, 2004. С. 254–257.

⁵⁰ Рындина А.В. Проблема барийского образца для сербских и русских икон святителя Николая XIV–XVI веков / Святитель Николай Мирликийский в памятниках письменности и иконографии. – М., 2006. С. 161–164.

⁵¹ Власова О.М. Топографические комплексы в собрании пермской храмовой пластики / Древнерусская скульптура. Научный сборник. Вып. 5: Запад-Россия-Восток. Диалог культур. Сост. А.В. Рындина, М.А. Бурганова. – М.: МГМ «Дом Бурганова», 2008. С. 105–115.

⁵² К фрагментам храмовых комплексов относятся также памятники из сел Искор, Коса, Лимеж, Редикор, Сирино, Ужгинское Чердынского района, из с. Орел Усольского района, из с. Шерья Нытвенского района, из с. Торговище Суксунского района, из с. Ильинское, а также из городов Пермь, Чердынь, Усолье.

⁵³ Рындина А.В. Иконный образ и русская пластика XIV–XV веков / Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сб. статей НИИ РАХ. Вып. 1. Ред.-сост. А.В. Рындина. – М., 1991. С. 6–7.

⁵⁴ Подробнее см.: Власова О.М. Стилевая динамика в пермской храмовой пластике / Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Материалы межрегионального симпозиума 3–4 декабря 2003 г. в ПГХГ. – Пермь, 2007. С. 80–99.

⁵⁵ См.: Описание г. Чердыни писца М. Кайсарова // ПЕВ, 1865, № 55.

⁵⁶ См. резные иконы из собраний Архангельского областного музея изобразительных искусств, Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и Вельского краеведческого музея в кн.: Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера / Каталог выставки. – Архангельск – Москва, 1995. С. 174–176.

⁵⁷ Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Материалы предварительного изучения и опись. Издание художественной галереи

реи Пермского гос. обл. музея. 214 стр. С картой и 60 илл. — Пермь, 1928. С. 63.

⁵⁸ Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX вв. Старое и новое / Искусствознание. 1/2003. — М., 2003. С. 234.

⁵⁹ См.: Померанцев Н.Н. Указ. соч. Илл. 33.

⁶⁰ О распространенности скульптур и икон Николая Можайского в Прикамье пишет Л.А. Бруцкая. 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. 59.

⁶¹ Рындина А.В. Русская деревянная скульптура XVI–XIX веков / К проблеме стиля // Творчество, 1988, № 12. С. 9–12.

⁶² Св. Димитрий Ростовский (+1709), церковный писатель, составитель 12-томного свода житий «Четьи-минеи», был канонизирован в 1757 г. (См. ЭПС. Т. 1. С. 153–154). Дм. Ростовский, уроженец Украины, оказался затем в Ростове, а в 1701 году был назначен митрополитом Сибирским.

⁶³ О каноне в древнерусском искусстве см: Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. — М., 1970; Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М.: Искусство, 1987.

⁶⁴ Базен Ж. Барокко и рококо. — М.: СЛОВО/ SLOVO, 2002. С. 7.

⁶⁵ Из западноевропейских исследователей барокко следует упомянуть таких знатоков, как Г. Вельфлин, В. Фридендер, Э. Гомбрих, Я. Бялостоцкий, Ж. Базен, Р. Томан, Р. Зуккале, У. Геезе, Х.-И.-Э. Редондо.

⁶⁶ Софронова Л.А., Липатов А.В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах. — М.: Наука, 1982. С. 4.

⁶⁷ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. — М.: Искусство, 1973. С. 184.

⁶⁸ Банфи А. Философия искусства. — М.: Искусство, 1989. С. 144–145.

⁶⁹ Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. — М.: Сварог и К, 2000. С.175.

⁷⁰ Геезе У. Скульптура эпохи барокко в Италии, Франции и центральной Европе / Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. Под ред. Рольфа Томана. — Köln (умлаут), Kopemann (умлаут), 2000. С. 328, 333, 341 и след.

⁷¹ Барокко в России. Под ред. А.И. Некрасова. — М., 1926; Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Под ред. Т.В. Алексее-

вой. — М.: Наука, 1977; Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. — М., 1979; Барокко в славянских культурах. — М.: Наука, 1982; Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. — М.: Наука, 1978. С. 10–11.

⁷² Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России 1-й четверти XVIII века. — М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 229–231.

⁷³ Там же. С. 230.

⁷⁴ См.: Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. С. 49. См. также: Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры / Контекст — 90. — М.: Наука, 1990.

⁷⁵ См.: Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура... — Пермь, 1928. С. 136, прим.

⁷⁶ Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко XVII–XVIII веков / Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М.: Наука, 1983. С. 37.

⁷⁷ Евангулова О.С. Указ. соч. С. 220.

⁷⁸ Имеются в виду старинные иконостасы Иоанно-Богословской церкви г. Чердыни, Богоявленской церкви г. Соликамска, Никольской церкви г. Кунгура и некоторые другие.

⁷⁹ Подробнее см.: Пестова А.И. Иконостас Спасо-Преображенского собора / Искусство пермских вотчин Строгановых. Сост. Н.В. Казаринова, Н.В. Скоморовская. — Пермь, 2007. С. 59–75.

⁸⁰ «В 1780–1800-е годы небывало возросла роль бронзы, — пишет И.В. Рязанцев. — Ее благородная теплота и чеканная определенность соответственно сказывались на колорите и пластической структуре ландшафтных ансамблей». Рязанцев И.В. Скульптура в садах / Художественная культура русской усадьбы. Сб. статей. Ред-сост. И.В. Рязанцев. — М., 1995. С. 109.

⁸¹ Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас... С. 639.

⁸² В.М. Шаханова предполагает, что эти фигуры апостолов восходят к западноевропейским гравюрам из Библии Пискатора.

⁸³ См.: Шаханова В.М. Указ. соч. С. 150–151; Корнеева Н. Иконография апостолов // Юный художник, 1996, № 2. С. 17–20.

⁸⁴ В церкви Покрова в Филях «апостолы сгруппированы по шесть на каждой доске в довольно свободных позах, также отвечающих не совместному молению, а типу «Святого собеседования» (*Sacra Conversazione*). Жест моления у апостолов Петра и Павла сменяется указующим жестом: они словно призывают других апостолов и собравшихся в храме воздать честь Христу». Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас... С. 634.

⁸⁵ Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура... – Пермь, 1928. С. 85.

⁸⁶ «Апостольский чин» имеет аналогию в рельефной фигуре Св. апостола Петра из погоста Хворостьево Псковской губернии (опубликована Н.Н. Соболевым).

⁸⁷ Св. архангел Михаил, попирающий дьявола. Начало XIX в. Дерево, резьба, масло (поздняя запись). 115 x 55 x 9,2. Пост. в 1920 г. из часовни с. Архангельское Коми-Пермяцкого автономного округа. КПККМ, инв. № 1099. Первая публикация иконы: Власова О.М. Резные иконы из Пермского региона в аспекте эволюции стилей / Древнерусская скульптура. Сб. научных трудов НИИ РАХ. Вып. третий. Редакт. сост. А.В. Рындина. – М., 1996. С. 132–133, прим.12.

⁸⁸ РГАДА. Фонд Голицыных, д. 1263, оп. 10, ч. II, ед. хр. 1637.

⁸⁹ См.: Иисус Христос. С. 232, илл. 190.

⁹⁰ Об основных свойствах и трансформациях народного примитива см.: Василенко В.М. О примитиве в крестьянском искусстве / Сообщения Государственного Русского музея. XI. – М.: Изобразительное искусство, 1976. С. 79–84.

⁹¹ Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство, 1987, № 2. С. 41–43.

⁹² Шаханова В.М. Указ. соч. С. 15; О символике Воскресения Христова см.: Покровский Н.В. Указ. соч. С. 482–519; Рындина А.В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий / Восточнохристианский храм и литургия. – СПб., 1996. С. 231.

⁹³ Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура... – Пермь, 1928. С. 24.

⁹⁴ Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. – М., 2000. С. 396.

⁹⁵ *Salvariae locus* (лат.) – место черепов, или лобное место (Евангелие от Луки, 24:33).

⁹⁶ Зеленская Г.М. Святыни Нового Иерусалима. – М., 2002. С. 8 и след.

⁹⁷ Романов Г.А. Крест резной. Московский Сретенский монастырь. – М., 1992.

⁹⁸ Яворская С.Л. «Загадка «Креста купца Шумаева»; «Крест купца Шумаева. Замысел и заказчик» // Мир музея, 2002, № 3, 4.

⁹⁹ Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени / Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М., 1983. С. 25–35.

¹⁰⁰ Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М., 1995. С. 357 и след.

¹⁰¹ Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России 1-й четверти XVIII века. – М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 237.

¹⁰² Власова О.М., Лыгин В.Г. К вопросу об авторстве пермской деревянной скульптуры: Д.Т. Домнин / Древнерусская скульптура. Научный сборник. Вып. 5: Запад-Россия-Восток. Диалог культур. Сост. А.В. Рындина, М.А. Бурганова. – М.: МГМ «Дом Бурганова», 2008. С. 116–122.

¹⁰³ Примеры барочного классицизма см. в кн.: Рудченко В.М. Иконостасы XVIII—первой половины XIX в. в храмах верхневолжских областей / Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Силь, атрибуции, датировки. – М.: Наука, 1983. С. 218.

¹⁰⁴ Сакович А.Г. Библия Василия Кореня (1569) и русская иконографическая традиция XVI–XIX веков / Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. – М., 1976. С. 97.

¹⁰⁵ Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура... – Пермь, 1928. С. 34.

¹⁰⁶ М.М. Красилин пишет о широкой распространенности этой иконографии в иконах первой половины – середины XIX в., приводя ряд примеров в своем каталоге. См.: Красилин М.М. Памятники искусства XVI – начала XX в. в немусейных собраниях Москвы. Каталог – I / Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Сб. трудов ВНИИР, № 12. – М., 1989. С. 79.

¹⁰⁷ Журавлева И.А. Ковчеги-мошевики конца XVI – первой трети XVII в. Из Благовещенского собора Московского Кремля / Древнерусская скульптура... Вып. 1. – М., 1991. С. 111–112, 116–117.

¹⁰⁸ Об иконографии «Даяние закона» см.: Иисус Христос. С. 121.

¹⁰⁹ Уханова И.Н. К истории культурных связей России с Западом в XVII – начале XVIII века / Труды Государственного Эрмитажа. – Л., 1974, вып. 15 (Русская культура и искусство). С. 26.

¹¹⁰ Кантор А.М. Об иконографии Скорбящего Спасителя в народной деревянной скульптуре / Художественная культура Пермского края и ее связи. Материалы научной конференции 21–24 февраля 1989 года. – Пермь: Пермская книга, 1992. С. 111–116.

¹¹¹ Рындина А. В. Тема Страстей Господних... С. 234 и след.

¹¹² Христос в темно-голубом хитоне изображен в композиции «Се человек» Майнрада Гуггенбихлера (около 1682) из бывшей монастырской церкви в Мондзее / Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. С. 332.

¹¹³ Римкус В.Я. К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике / Художественная культура Пермского края и ее связи. С. 107.

¹¹⁴ Рындина А.В. Тема Страстей Господних... С. 234.

¹¹⁵ Там же. С. 244.

¹¹⁶ Цит. по: Кантор А.М. Указ. соч. С. 112–113.

¹¹⁷ Переверзев Л.Б. Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи / Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартусского университета. Сб. II. – Тарту: Изд-во госуниверситета, 1965. С. 217–220.

¹¹⁸ Об этом интересно пишет М.А. Бурганова. См.: Бурганова М.А. Русская сакральная пластика. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М., 2002. С. 12–13.

¹¹⁹ В.В. Бычков пишет о трех типах образов в иконологии раннехристианских апологетов, различая миметические, символически-аллегорические и знаковые, которые отличаются друг от друга характером отношения к объекту отражения, степенью изоморфизма. См.: Бычков В.В. Эстетика поздней античности. – М.: Наука, 1981. С. 282–283.

¹²⁰ Эрвин Панофский в работе «Смысл и толкование изобразительного искусства» рассматривает историю человеческих пропорций как отражение истории стилей, проводя дефиницию «объективных» и «технических» пропорций на примере египетского и древнегреческого искусства. Построение скульптур «Христа в темнице», согласно Э. Панофскому, можно трактовать как образец «объективных» (т. е. условных, вневременных и внепространственных) пропорций. – Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 78–80.

¹²¹ Рындина А.В. Тема Страстей Господних... С. 247.

¹²² Многие памятники из этих коллекций опубликованы лишь в последнее время. См.: Васильева О.А. Деревянная скульптура из собрания Псковского музея / Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР, 1982. – Л.: Наука, 1984. С. 258; Велижанина Н.Г. Рельефные иконы Западной Сибири / Древнерусская скульптура... Вып. 1. С. 183–204; Гаврилова Н.В. Народная деревянная скульптура в музеях Саратовской области / Музей–2. Художественные собрания СССР. – М.: Сов. художник, 1981. С. 52; Крючкова Т.А. Деревянная скульптура в Иркутском областном художественном музее / Музей–5. Художественные собрания СССР. – М.: Сов. художник, 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-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. – Л.: Искусство, 1985; Цодикович В.К. Народная деревянная скульптура Ульяновской области XVII–XIX веков. Каталог. – Ульяновск, 1988; Бурганова М.А. Спас Полунощный. Русский Христос. – М., 2002. С. 7–64.

¹²³ Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси / Триста веков искусства. – М.: Искусство, 1976. С. 262.

¹²⁴ 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; Римкус В.Я. К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике / Художественная культура Пермского края и ее связи... С.104. См. также: Власова О.М. Пермская деревянная скульптура в ее связях с северным краем / Резные иконостасы и деревянная скульптура русского Севера. С. 87–99.

¹²⁵ Там же. С. 101–102.

¹²⁶ О резных иконостасах Русского Севера выразительно пишут Н.В. Мальцев и О.Н. Мальцева. См.: Мальцев Н.В., Мальцева О.Н. Указ. соч. С. 5–7.

¹²⁷ Там же. С. 8–10.

¹²⁸ Там же. С. 11–12.

¹²⁹ Специально по теме см.: Егорова Е.И. Обучение крепостных живописцев в прикамских имениях Строгановых и Лазаревых / Художественная культура Пермского края и ее связи. С. 77–83.

¹³⁰ Там же. С. 78.

¹³¹ Казаринова Н.В. Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII – первой половины XIX века / Художественная культура Пермского края и ее связи. С. 63–76. Основные сведения о ведущих художниках Прикамья приведены в работе: 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: Госуниверситет, 1986. С. 54–55.

¹³² Казаринова Н. В. Живописцы и резчики, работавшие в Прикамье в XVIII – первой половине XIX в. / Из истории художественной культуры Прикамья. – Свердловск, 1988. С. 139.

¹³³ ГАПО. Ф. 137. Оп. 1. Д. 3 Л. 4, об.

¹³⁴ Рындина А.В. Большой Московский Собор... С. 200.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
Глава первая. Происхождение пермской деревянной скульптуры	
1. Краткий исторический экскурс	5
2. Символика православного храма	16
3. Иконография и топография храмовой пластики	23
4. Сюжетное разнообразие пермской деревянной скульптуры	27
Глава вторая. Пермская деревянная скульптура в эволюции стилей	
1. Скульптуры древнерусской традиции	32
2. Великолепие скульптуры барокко	50
3. Барочный декор прикамских церквей XVIII–XIX веков	55
4. Классицизм в деревянной скульптуре	87
5. Явление «библейского реализма»	95
Глава третья. О роли и значении пермской деревянной скульптуры	
1. Сравнительные особенности пермской храмовой пластики	102
2. О центрах и мастерах пермской скульптуры	105
3. О коллекции Пермской галереи	110
<i>Послесловие</i>	122
<i>Литература</i>	124
<i>Принятые сокращения</i>	134
<i>Краткий словарь терминов</i>	135
<i>Примечания</i>	140

Ольга Михайловна Власова
Научно-популярное издание
ПЕРМСКАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

В качестве иллюстраций использованы:

1) репродукции фотографий из книг:

Пермская деревянная скульптура. Альбом из серии «Искусство Прикамья». – Пермь, 1985;

Россия – Италия. Italia – Russia. Сквозь века. От Джотто до Малевича. Каталог выставки. – М., 2005;

Verbotene Bilder. Heiligenfiguren in Rußland. Hg. Marianna Stöbl. – Hirmer Verlag München, 2006;

Храмовая деревянная скульптура. / Искусство пермских вотчин Строгановых. Под ред. Н.В. Казариновой, Н.В. Скоморовской. – Пермь, 2007;

2) репродукции фотографий, опубликованных в журналах «Собрание», «Проект-Прикамье», «Welcome to Perm», а также в буклетах, открытках, календарях;

3) фотографии из личного архива автора, выполненные С.А. Тартаковским, А.А. Долматовым, В.Е. Заровнянных, Л.В. Перескоковым, П.Н. Агафоновым, О.М. Власовой.

На обложке: «Моление о чаше» из с. Коса.
Фрагмент: фигура Иисуса Христа. ПГХГ. Нач. XIX в.

Редактор: Н. Архипова
Художественный редактор: С. Можяева
Компьютерное исполнение – Ф. Назаров
Корректор: Г. Борсук

Подписано в печать 14.09.2009 г. Формат 60x90 ¹/₁₆
Печать офсетная.
Тираж 1000 экз. Заказ № 1628

ООО Издательство «Книжный мир»
614000. г. Пермь, ул. Дружбы, 34, оф. 302,
тел. (342) 22-00-170

Отпечатано в ООО «Алекс-Пресс»
614990, г. Пермь, ул. Дружбы, 34,
4 этаж, тел. 22-00-184

О.М. Власова. Пермская деревянная скульптура: между Востоком и Западом. – Пермь, Книжный мир, 2010. – с. 152 с илл.

Пермская деревянная скульптура – часть русской храмовой пластики, необычайно яркое, удивительное явление, которое рассматривается во взаимосвязях с русским и европейским искусством. Материал охватывает длительный исторический период – с конца XVII до начала XX века. Книга рассчитана на студентов, преподавателей и широкую читательскую аудиторию, интересующуюся отечественным искусством.