

О.М. ВЛАСОВА  
(Пермь)

## К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ В ПОЗДНЕЙ ХРАМОВОЙ ПЛАСТИКЕ

Пермское Прикамье — край, прославившийся яркими художественными явлениями, среди которых широкую известность получили пермский звериный стиль, строгановская иконопись и золотое шитье, пермская деревянная скульптура<sup>1</sup>. Выполняя религиозные функции, пермская деревянная пластика в монументальных и возвышенных образах отразила существенные черты жизни прикамских народов.

Все большие художественные феномены Пермского края возникали на основе древних традиций, «законсервированных» в народной культуре, и питались ее глубокими, вечно живыми корнями. Почти каждый район Пермской области имел свой излюбленный промысел. В районах с большими лесными массивами были развиты работы по дереву — резьба, роспись, плетение; в районах лесостепной полосы — работы с металлом и камнем. Ткачество, кружевоплетение, вышивка бытовали почти повсеместно как самые необходимые в обыденной жизни ремесла.

Иногда одни и те же мастера работали и для убранства церквей, и на промысел, и на собственные нужды. Так, например, создатели монументальных росписей с большим опытом

<sup>1</sup> Коллекция пермской деревянной скульптуры сложилась в России одной из первых, в 1920 — 40-е гг. XX в., благодаря экспедициям по северу Пермского края. Начинать эту работу А.К. Сыропятов, вскоре уехавший в Москву, а продолжал и развивал Н.Н. Серебренников. Их усилиями в галерее сосредоточилось около 280 скульптур, в последующие десятилетия это количество возросло лишь на одну треть (до 370). Уже в 1920-е гг. пермское собрание деревянной скульптуры привлекло внимание крупнейших представителей русской культуры, какими были И.Э. Грабарь и А.В. Луначарский. Их поддержка во многом обеспечила пермской скульптуре известность как в научной сфере, так и в широкой печати. Сейчас пермское собрание имеет большую библиографию и пользуется заслуженным вниманием разного рода специалистов. О пермской деревянной скульптуре см. [Серебренников 1928; Серебренников 1967; Пермская деревянная скульптура 1985].

орнаментальных решений использовали подчас одни и те же изобразительные элементы в разных сферах своей деятельности [Барадулин 1987]. Естественно, что в интерьерах церквей существовали специфические принципы построения, применялись свои выразительные и технические приемы. Да и качество храмовых росписей и предметов культового искусства всегда было самым высоким, к какой бы стилистической традиции они ни принадлежали.

Опора на традиции — необходимое условие творческой практики. Однако, как пишет Б. Гройс, «традиция никогда не представляет собой целостной совокупности норм и правил. В культурном хранении всегда находятся весьма разнообразные образцы — культурная память всегда плюралистична. Особенно плюралистичными являются архивы цивилизаций, склонных к экспансии во времени и в пространстве. <...> Теоретик или художник, обращающийся к культурным архивам развитой цивилизации, прежде всего, таким образом, оказывается перед лицом плюралистического разнообразия» [Гройс 1993, 224]. В XVIII в. резчик деревянной скульптуры уже имел неоднозначный «культурный выбор». Это продолжающаяся и сохраняющаяся в старообрядчестве древнерусская традиция формообразования и новый, сразу бурно распространившийся стиль барокко, пришедший в Россию из западно- и южнорусских земель. Генезис форм в пермской деревянной скульптуре XVIII — XIX вв. дает возможность проследить и понять особенности соотношения традиционного и инновационного в произведениях, имеющих разную стилистическую ориентацию.

Для понимания ситуации выбора важно учитывать социально-этнические процессы, происходившие на землях Прикамья в Новое и Новейшее время. На рубеже XVII — XVIII вв. здесь сложилась своеобразная этнокультурная ситуация. «Старожильческое русское население Среднего Урала и его потомки явились не локальной группой народа, а органической частью севернорусской этнографической общности» [Чагин 1996, 35—36]. Длительные контакты русских крестьян с иноэтносами коми-пермяков и манси, замедленность социально-экономического развития, а также приверженность населения старообрядческой вере обусловили невысокую степень культурной трансформации в регионе [Чагин 1996, 35].





Условия бытования и специфика функционирования деревянной скульптуры Прикамья XVIII — XIX вв. показывают постоянное взаимодействие этого искусства с традиционными формами культуры, в свою очередь, демонстрирующими длительную консервацию языческих представлений. Живучесть «языческой памяти» в крестьянской среде породила сложное, двойственное отношение пермяков к христианской религии. В XVIII в. местное население в основном признавало православие и православную церковь. В то же время нередки случаи перенесения на христианских святых традиционного отношения к языческим идолам, о чем свидетельствуют и бытовавшие в Прикамье легенды о «хождении» статуй. Синкретическое народное сознание, как правило, не различало божество и изображение. Безусловно, анимистическое отношение к скульптуре было связано с особенностями мифологического мировосприятия крестьянства, проявившегося в отождествлении материального и духовного, природного и человеческого. Этому способствовала сама специфика воплощения архетипа в пластическом образе, которому присущ несколько иной, по сравнению с иконой, уровень персонификации. Конкретность, материальность объемной антропоморфной скульптуры как бы предполагает языческое отношение к изображаемому святому.

О языческих реминисценциях в почитании резных изображений яснее всего говорят скульптуры, принадлежащие, по терминологии Г.К. Вагнера, к *персональному* жанру [Вагнер 1974, 110—111], то есть изображения Георгия Победоносца, Дмитрия Солунского и в особенности Параскевы Пятницы и Николы Можайского.

Из истории древнерусского искусства известно, что наиболее почитаемой и наиболее распространенной на Руси издревле считалась икона Николы Чудотворца. «В особом отношении к иконам Николы, — утверждает Б.А. Успенский, — проявляется отождествление с Волосом. <...> Именно отождествление с Волосом объясняет, можно думать, распространение скульптурных (резных) изображений Николы, особенно заметное в условиях борьбы православной церкви с сакральной скульптурой. <...> Есть, во всяком случае, веские указания на связь скульптурных изображений Николы с языческими изваяниями» [Успенский

1982, 112]. Исключительно показательным в этом отношении, как считает Б.А. Успенский, свидетельствует Е.В. Аничкова, который писал, что в одном из сел Новгородской губ. незадолго до первой мировой войны был обнаружен языческий жертвенник, причем главный идол там назывался «Микола». В другом месте исследования Б.А. Успенский убедительно говорит о связи почитания (Параскевы) Пятницы с культом Мокоши, об особом отношении к изображениям Николы и Параскевы Пятницы, об ассоциации их резных изображений с языческими идолами, а также о преимущественном почитании именно скульптурных изображений Параскевы Пятницы. «Можно... с уверенностью утверждать, что речь идет о продолжающемся почитании языческих богов (еще в XX веке!), которые отождествились с христианскими святыми» [Успенский 1982, 113].

Многие структурные черты языческой пластики сохраняются в скульптурах древнерусской традиции даже в самое позднее время, в XVIII — XIX вв., что убедительно говорит об архетипичности пластической памяти резчиков. Так, ранние скульптуры пермского собрания (начало — первая половина XVIII в.) являются одновременно и самыми поздними древнерусскими скульптурами, сохраняющими традиционные для древнерусской пластики формы<sup>2</sup>, прежде всего структуру так называемого «вынесенного» рельефа. Дифференциация высот в таких композициях очень мала. Фигуры держатся четкими силуэтами и жесткой сеткой координат. Это моленные образы, своего рода пластические иконы с характерной условностью языка, свойственной всем видам средневекового искусства. Условности форм соответствует условность росписи, которая по языку и по технологии идентична иконописи.

Обратимся к конкретным примерам из пермского собрания. Скульптура персонального жанра<sup>3</sup> «Св. Параскева Пятница с предстоящими Варварой и Екатериной» отличается

<sup>2</sup> Традиция древнерусской резьбы, сложившаяся еще в домонгольское время и продлившаяся вплоть до XX в., охарактеризована в трудах крупных исследователей русской скульптуры: Н.Н. Соболева, Н.Н. Померанцева, Г.К. Вагнера, Т.В. Николасовой, А.В. Рындиной, И.И. Плешановой и др.

<sup>3</sup> О жанровой дифференциации применительно к пермской деревянной скульптуре см. [Власова 1985а].

сложной  
ей. Прог  
ко укро  
и непод  
зультате  
ное, даж  
чается т  
ной росп  
ных отте  
тирован  
вато-виш  
граммам  
шены цв  
в рельеф  
темными  
Плаш ск  
говорит  
нии этой  
терины в  
же. Изме  
чен, очев  
ром нахо  
срезана,  
ким обра  
лась почт  
В пер  
одна скул  
тив, икон  
тивно ис  
скульптур  
ловными  
Больш  
Николая  
больших  
писанных  
единое де  
Можайски  
ком киоте  
тимпане н  
ние парящ  
киота — о  
ра Никола  
лик сужае  
кальным о  
ные ритмы  
зеленый хи  
узором и  
ность цвет  
рудо-желто  
под роспис  
подтвержда  
туры к икон



сложной, измененной по времени композицией. Пропорции центральной 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 коричнево-вишневого цвета, восходящими к идеограммам древних славян. Плащ и туника украшены цветочными розетками, выполненными в рельефном левкасе и обозначенными более темными оттенками основного цвета одежд. Плащ скреплен большой круглой фибулой. Всё говорит об относительно раннем происхождении этой скульптуры. Фигуры Варвары и Екатерины вошли в композицию, очевидно, позже. Изменилась и композиция в целом. Утрачен, очевидно, первоначальный киот, в котором находилась скульптура. Фоновая доска срезана, подножие, напротив, добавлено. Таким образом, датировка памятника растянулась почти на столетие.

В пермской коллекции хранится только одна скульптура Параскевы Пятницы. Напротив, иконография Николы Можайского вариативно используется в нескольких пермских скульптурах XVIII в. (правда, с достаточно условными рамками датировок).

Большинство пермских изображений св. Николая Можайского принадлежит к типу небольших киотных скульптур, всегда ярко расписанных и слитых с полихромным киотом в единое декоративное целое. Таков Николай 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 Николая удлинена, голова чуть вытянута, лик сужается к подбородку. Плавным вертикальным очертаниям фигуры вторят живописные ритмы. Светло-коричневая фелонь и синезеленый 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 являются собой синтез двух «раз-

норечивых» искусств — скульптуры и живописи.

Необычайно нарядно цветное решение скульптуры из д. Крохова, киот которой не сохранился. Маленькая фигура святого расцвечена желтым, оранжевым, темно-зеленым и белым цветами. Богатство росписи как бы смягчает жесткую обобщенность объемов. Киотные скульптуры из с. Сретенское, Миндули, Монастырь также выполнены в древнерусской традиции<sup>4</sup>.

Отдельные статуи Николы выполнены почти в полный человеческий рост и относятся к уникальным памятникам русской деревянной скульптуры. Неоспоримо высокое значение имеет большемерная скульптура Николы Чудотворца из г. Чердыни начала XVIII в. Произведение отличается высокой одухотворенностью, сложностью и богатством технологических приемов, сложностью колористического решения. Образ создается вполне конкретный, но преисполненный мощи и величия. Массивная фигура с крупной круглой головой внушает впечатление силы. Суровый старческий лик индивидуален и характерен. Ясные крупные формы дополнены многослойной росписью с изящным рисунком и тщательно проработанными деталями.

Около середины XVIII в. была, очевидно, выполнена статуя Николы Можайского из с. Покча, подтверждающая долгую актуальность древнерусских канонов. Эта скульптура выделяется особой одухотворенностью. Необычайно выражение лика 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 хрупкости, бестелесности образа. Меч и град в тонких руках святого имеют чисто символическое значение. Это образ не воина, а учителя, что подчеркивает и темная, почти монохромная роспись, в которой преобладают холодные

<sup>4</sup> Из-за плохой сохранности и неполной реставрации трудно дать этим памятникам окончательную атрибуцию и оценку.





«Христос в темнице» из г. Соликамска. Начало XIX в.

цветовые оттенки. По выражению А.В. Рындиной, это одно из последних «воспоминаний» о древнерусской скульптуре в монументальной культовой пластике Нового времени. Именно эта скульптура заставляет с большей критичностью отнестись к теории Н.Н. Серебренникова, согласно которой пермская христианская пластика прямо вырастает из местных языческих идолов [Серебренников 1967, 4]. «Другое дело, что на протяжении столетий мир фольклора так или иначе, особенно на периферии культуры, входил в деревянную резьбу даже на уровне церковных вещей» [Рындина 1991, 25].

Один из самых распространенных образов русской (и пермской) деревянной скульптуры — «Христос в темнице». В Пермской галерее хранится более двадцати скульптур этой иконографии, о происхождении которой писали многие исследователи, в частности И.Н. Уханова, связывающая появление скульптур данного иконографического извода с южнорусскими влияниями и польско-литовским нашествием [Уханова 1974, 26].

Почти все русские скульптуры «Христос в темнице» датируются концом XVIII — нача-

лом XIX в. и представляют собой вершину в реалистическом развитии русской деревянной скульптуры, которое часто обозначается термином «стихийный реализм». Большинство скульптур «Христос в темнице» выполнено в полный рост и в полном объеме. Это поистине круглая пластика с круговым обходом и «полнокровными» формами. Особенно тщательно и детально моделируется лик и руки Христа. Сам типаж берется подчас из реального окружения. Лик Христа имеет этнические признаки населяющих Прикамье народов: коми-пермяков, русских или вогулов — мир зрителя смыкается с миром произведения. Как пишет И.Е. Данилова, «в пермской народной скульптуре напрочь отбрасывается представление о норме: если эта норма проступает, то лишь как претворение пришедших извне образцов, как их старательное присвоение. Генетическая память народных мастеров восходит к глубинам их собственного языческого прошлого,

далекого от античной классики. Образная сила этой скульптуры, ее притягательность для современного зрителя — в полном отсутствии в ней представления о временной и семантической дистанцированности. Каждое ритуальное изображение — это не "зримый образ незримой сущности", но образ сущности вполне зримой — персонаж, наделенный чертами, которые нам представляются портретными, но которые, скорее всего, воспроизводят некий этнически характерный, обобщенный портрет» [Данилова 1999, 12].

Толкования данной иконографии различны, подчас даже противоречивы. Выделяются «жизненный»<sup>5</sup> и «символический» типы изоб-

<sup>5</sup> «Среди фигур "Скорбящего Спасителя" есть более "жизненные" — бытовые или психологические, есть и загадочные, геометризированные, с экспрессивным обликом, противоречащим статике фигуры, с широко раскрытыми глазами, как будто видящими нечто, не видимое другим. Этот "визионерский" тип среди пермской скульптуры представлен "Спасителем" из сел Сиринского, Косы, Нижнего Ворцево. Он есть и в мордовской, белорусской, украинской скульптуре, встречается и в произведениях мексиканских индейцев» [Кантор 1992, 112].

ражений  
сходятся  
дожеств  
образец  
скульпту  
тель» —  
человечи  
стокие р  
Человек.  
твой ран  
раза — п  
лесные м  
Богочело  
семантик  
достовер  
средств в  
но, все э  
туи выпо  
пенью до  
дании вне  
и в перед  
состояни  
натурали  
ционны. Е  
кие форми  
щу услови  
ьясь от ни  
«Христос  
«избыточ  
верзев 19  
ные по с  
вписанны  
зиции, на  
своей стр  
древнерус  
возможность  
«Стих  
ная» экспр  
вались в у  
композици  
« Образ  
поздней гот  
от коллекти  
дуализму и  
жанр "Обра  
предназнач  
излюбленн  
("Шмерценс  
Сострадания  
ние Христа  
тельных ран  
ства "Челов  
лик в тернов  
ния, но прос



ражений. Но все исследователи сходятся в том, что это самый художественно и духовно высокий образец в русской деревянной скульптуре<sup>6</sup>. «Скорбящий Спаситель» — олицетворение глубокой человечности христианства: «Жестокие раны переношу я для тебя, Человек. Своими ранами я исцеляю твои раны...». Смысл создания образа — показать человеческие, телесные муки явившегося на землю Богочеловека Иисуса Христа. Эта семантика требовала максимально достоверных, натуралистических средств воплощения. Действительно, все эти круглые ростовые статуи выполнены с высочайшей степенью достоверности как в воссоздании внешнего облика Христа, так и в передаче его эмоционального состояния. В европейской пластике натуралистические формы традиционны. Русский резчик создает такие формы, пробиваясь сквозь толщу условностей, но не освобождаясь от них целиком. Скульптуры «Христос в темнице», наделенные «избыточной информацией» [Переверзев 1965], почти натуралистичны 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.

«Стихийный реализм» форм, «остановленная» экспрессия поздней готики и барокко вливались в условную квадратуру иератической композиции, которая многими исследователя-

<sup>6</sup> Образ Скорбящего Спасителя «возникает в поздней готике XIV — XV веков, когда искусство от коллективности и анонимности идет к индивидуализму и пантеизму. Именно тогда создается жанр "Образа благочестия" ("Андахтсбилд"), предназначенного для частной молитвы. Среди излюбленных сюжетов — "Человек Скорбей" ("Шмерценсманн"), называемый иначе "Образ Сострадания" ("Эрбермдебилд"). Это изображение Христа после казни со всеми следами смертельных ран, часто с орудиями мучения и убийства. "Человек Скорбей" иногда изображается как лик в терновом венце со всеми следами страдания, но просветленный» [Кантор 1992, 112].



«Св. Николай Можайский» из д. Зеленята. Конец XVIII — начало XIX в.

ми трактовалась как «языческая», «идольская», «первобытная». Проводились аналогии с древнейшими каменными «бабами», до сих пор стоящими в лесостепных зонах России (Н.Н. Себреников, А.К. Чекалов и др.). Но и без таких слишком прямых сопоставлений ясно, что глубинная предыстория этих памятников угадывалась и передавалась художниками пусть и на бессознательном уровне, но достаточно определенно и внятно.

Формальный и образный строй поздних скульптур персонального жанра перерабатывается в том же направлении. Характерный пример — скульптура св. Николая Можайского из д. Зеленята, которую можно предположительно датировать концом XVIII — началом XIX в. При сохранении древнерусской иконографической схемы пермский памятник своеобразен. Фигура святого наделяется очень конкретным, почти натуралистическим обли-





ком. Объемная, широкоплечая, она свободно «выходит» в пространство. Руки с мечом и градом подняты вверх, будто святой встал на встречу врагу. Лик грозный, суровый, с обостренными чертами и резко обозначенными морщинами. 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, прямо связывает древнерусскую скульптуру с академической скульптурой XIX столетия.

Генезис образно-пластических свойств пермской деревянной скульптуры в XVIII — XIX вв. был тесно связан с общим процессом преобразования русской ментальности, с изменением религиозного чувства, с перестройкой всей системы храмового убранства. В центре преобразований находилась, как и прежде, структура иконостаса. «Высокий иконостас, — пишет священник-искусствовед Б.Б. Михайлов, — бывший когда-то явлением преображенной твари, превратился в многофигурное, многоголосое действо, грянувшее разом, по сю сторону алтарной преграды, в которой всё начинает двигаться, дышать, приобретает трубогласное, органное звучание. Молитва утрачивает былой соборный характер, она повышается в силе, расцветает богатством индивидуальных красок, зацветает художественностью. Евангельское откровение не нуждается уже в опытном аскетическом основании, жизнь во Христе становится художественным переживанием» [Михайлов 2002, 58]. «С нашей точки зрения, — считает И.Л. Бусева-Давыдова, — 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 самосознательной личности привело к индивидуализации общения с Богом и, в конечном счете, не к умалению, а к углублению духовной жизни... Во-вторых, Божество стали воспринимать не столько в трансцендент-

ном, 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...» [Бусева-Давыдова 1996, 634—635].

Духовные, мировоззренческие изменения отразились во всех свойствах новых иконостасов. Как полагают исследователи, иконостасы второй половины XVII в. стали самой заметной принадлежностью церковного интерьера. Строгая структура древнерусского ярусного иконостаса сменилась в XVIII в. свободной динамичной композицией из архитектурных, скульптурных и орнаментальных мотивов. Идея строгой гармонии и порядка уступила идее вольного равновесия. В научной литературе предпринимались попытки выявить символику изменившегося по формам иконостаса. Так, 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 (см. об этом [Бусева-Давыдова 1996, 635]). Иконостас в целом стал пониматься как символ райского бытия.

С изменением структуры и семантики иконостаса изменился и статус храмовой пластики. Средоточием скульптуры стало не пространство собора, а стена иконостаса, организованная наподобие барочных фасадов. Преобразования в иконостасной резьбе наиболее очевидны в архитектонике и орнаментике, но они коснулись и статуарных Распятий, несмотря на многочисленные запреты Синода оставшихся вполне легитимными. Иконостасные, пристенные и напестольные Распятия в орнаментальном обрамлении, составляющие почти треть коллекции пермской деревянной скульптуры, на редкость разнообразны. Мотивы орнаментов, в целом повторяясь, никогда не создают одинаковых сочетаний. Раковины и выюнки, пальметты и листья аканфа, виноградные гроздья и прочее являют тот подбор элементов, который чаще всего использовался в убранстве храмовых интерьеров XVII — XVIII вв., в том числе царских врат и барочных иконостасов. Смысловое и стилистическое единство на-

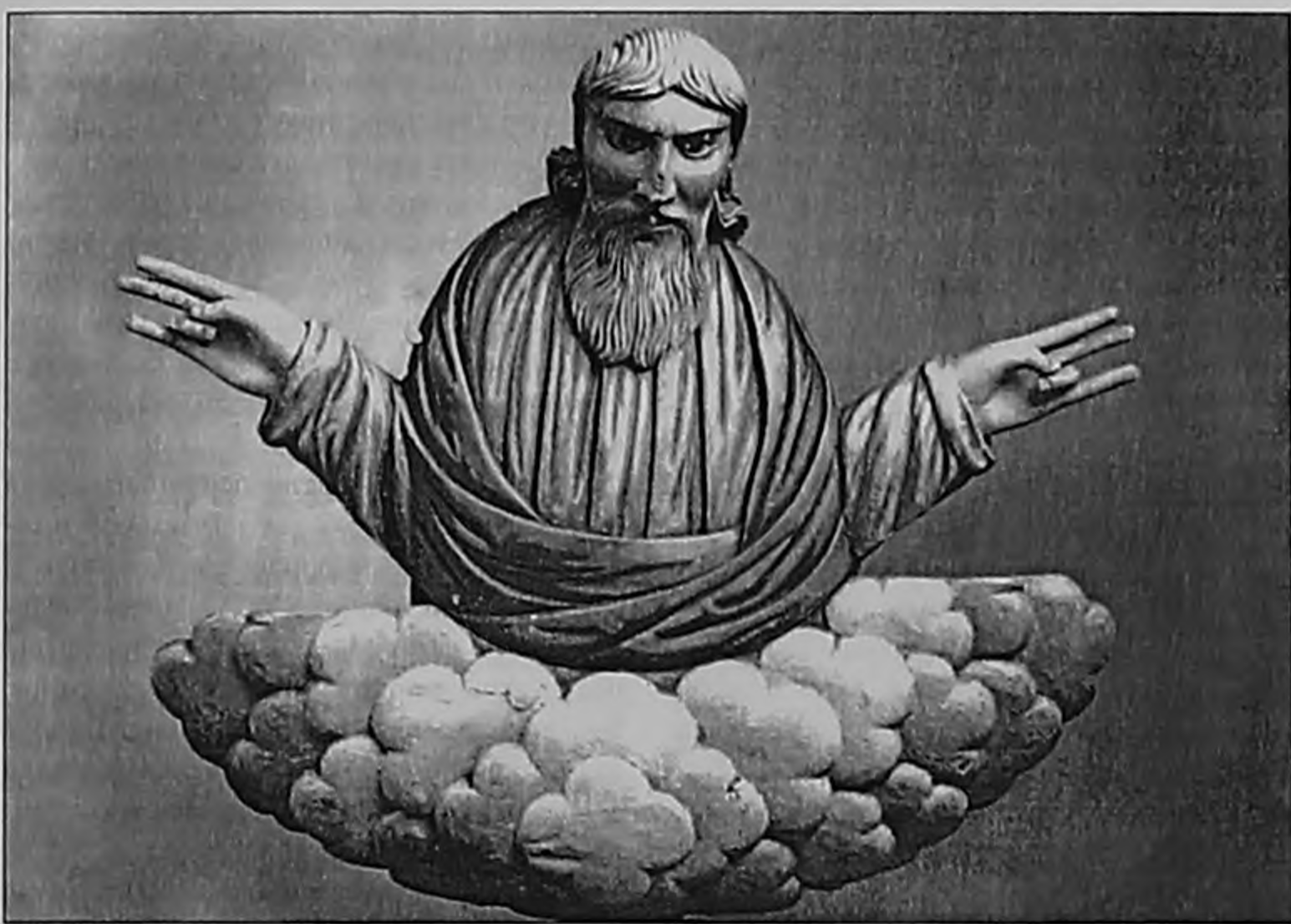
«Господь»

престольные  
тальными

Статуя  
правило, и  
выполняя  
и явно дек  
тельную ф  
арной рез  
ленность н  
личных об  
стиля. Л.И  
системы от  
заключают  
денций и в  
качестве по  
гой нормат  
"грубым, н  
[Тананаева  
барокко ста  
раскожден

В форм  
исполнено  
ний из перм  
назвать рел  
половины X  
ного собора  
ками, но в о  
нере. Поэты,





«Господь Саваоф» из с. Нижнечусовские городки. Начало XIX в.

престольных и киотных Распятий с монументальными объектами резьбы здесь очевидно.

Статуарная пластика стиля барокко, как правило, сопряжена с ансамблем иконостаса, выполняя в нем и традиционно семантическую, и явно декоративную, и пластически самостоятельную функции. Причем памятники статуарной резьбы особенно ясно выражают удаленность 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"» [Тананаева 1983, 29]. Амбивалентная природа барокко стала основанием для существенного расхождения его региональных вариаций.

В формах «профессионального» барокко исполнено небольшое количество произведений из пермской коллекции. В их числе следует назвать рельефы апостольского чина второй половины XVIII в. из Пермского кафедрального собора. Они выполнены разными резчиками, но в одинаково сочной полновесной манере. Позы, наклоны голов, прихотливая игра

драпировок — всё говорит о полном понимании стиля, хотя его воплощение происходило неодинаково: фигуры Петра и Павла вырезаны искуснее, чем другие [Серебренников 1928, 85].

Из масштабных круглых скульптур особой верностью стилю выделяются группы предстоящих из с. Усть-Боровая и Нижнечусовские городки, выполненные, очевидно, во второй половине XVIII в. 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. Крупные размеры, подвижные позы и развитые объемы фигур значительно усиливают этот эффект театрализации — предстояние превращается в представление [Лотман 1977, 67—68]. Существенную роль играет и сплошная позолота, усиливающая барочную аффектацию пластики.

Однако надо признать, что в пермской коллекции такого рода чистых проявлений барокко немного. Как правило, западноевропейские принципы стиля здесь существенно перерабатываются в духе древнерусских традиций. Наиболее значительным произведением в этом ряду является композиция из четырех фигур



предстоящих начала XIX в. из г. Соликамска, поражающая совершенством пластики и одухотворенностью образов. Просветленно-печальны лики Иоанна Богослова и Марии Магдалины, участлив взор сотника Лонгина, суров и прекрасен лик Богоматери, исполненный с классическим совершенством. Гармонией пронизаны цвета и объемы, целостен контур, мягок рельеф. С уплощением форм не исчезает полнокровность резьбы, особенно ошутимая в фигуре Марии. Крупные гибкие складки одежд уподобляют скульптуру колонне, подчеркивают ее идеальный возрожденческий дух.

Чаще всего в церквях ставились и ставятся до сих пор Распятия с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Таких композиций в пермской коллекции больше всего. Мощны и эффектны реалистические композиции из пос. Пашия и Юго-Камск. Одним из лучших следует считать Распятие с предстоящими из с. Усть-Качка. Переработка барокко дает здесь неожиданный эффект — поражает готическая удлиненность фигур, ровные параллельные складки, регулярный, метрический ритм. Сочные массы барокко здесь словно утончаются, застывают, теряют подвижность и силу, но обретают особую одухотворенную красоту. По благородству образов и тонкости исполнения это редчайшая скульптура в пермской коллекции. Однако многочисленные переработки данной композиции в напестольных Распятиях с предстоящими оказываются явно упрощенными.

Наряду с высокопрофессиональными образцами барокко в пермской коллекции хранится большое количество скульптур, возникших в русле явной примитивизации стиля. Распятию с предстоящими в орнаментальном обрамлении из с. Нижнечусовские городки, фигурам ангелов с рипидами из с. Верхние Муллы 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. Подражание барокко достигает подчас гротескного уровня. Таковы фигуры летящих ангелов из д. Пуксиб, изображенные в зеркальной симметрии. Явная диспропорциональность боль-

шеголовых и плечистых фигур, асимметрия черт и алогизм драпировок делает эти изображения типично примитивистскими.

«Удивительная пестрота, случайность, разнообразие вариантов... хранящих в себе отблеск большого искусства, отличает и барочный примитив» [Прокофьев 1983, 25], продолжившийся в XIX столетии. Параллельно с развитием академических форм в русской скульптуре идут постоянные трансформации барочной стилистики.

Активно и своеобразно перерабатывается барокко скульпторами так называемой шакшерской школы<sup>7</sup>, возникшей в Чердынском крае, очевидно, в конце XVIII — первой половине XIX в. Это, пожалуй, самое оригинальное явление в поздней пермской скульптуре. Большинство произведений происходит из скульптурного ансамбля Знаменской церкви с. Шакшер (1835 г.). Но и другие скульптуры шакшерской школы 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 в., когда вновь учрежденная Пермская епархия (1799 г.) развернула широчайшее строительство церквей и создание новых храмовых комплексов. Этот процесс, безусловно, связан и со скачком в развитии горной промышленности Прикамья. Шакшерская школа — самый яркий пример производства массовой пластики, отличающейся универсализацией изобразительных средств. Произведениям шакшерской школы 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. Застывают и схематизируются когда-то бурные жесты. Кажется, что на барочные формы накладываются традиционные схемы жесткого иконного построения.

Наиболее характерными произведениями шакшерской школы можно считать две композиции страстного цикла: «Снятие с Креста» и

<sup>7</sup> Термин принадлежит Н.Н. Серебренникову [Серебренников 1928, 132].

«Полож  
ви с. Ш.  
крупног  
резанно  
сколько  
иллюзии  
При явн  
и сценич  
ют икон  
ность. И  
школе м  
щими, н  
святых г  
Сия  
шерской  
циональ  
турам п  
высокий  
вающий  
ность ре  
ней подв  
ренною  
нены обр  
(с. Шаки  
ческие г  
Потрясае  
ленопрес  
«Молени  
барокко у  
примитив  
мациях н.  
1976)].

Однак  
ений шак  
ное стрем  
позиций.  
подобие с  
рельеф вы  
жение во  
несколько  
ба, предст  
тов. Пред  
шакшерск  
позиция «  
древнерус  
лизованны  
1978].

Динами  
более орга  
риантах ко  
почти иден  
ной степени  
ст здесь и п



«Положение во гроб», происходящие из церкви с. Шакшер и представляющие собой часть крупного комплекса. Небольшие отдельно вырезанные фигуры расставлены на поземе в нескольких пространственных планах, создающих иллюзию неглубокой пространственной зоны. При явном стремлении к пространственному и сценическому развитию обе композиции имеют иконную симметрию, ярусность и центричность. Иконоподобно строятся в шакшерской школе многочисленные Распятия с предстоящими, например, из д. Толстик, где фигуры святых подчеркнуты плоскостны и графичны.

С иконной условностью построения в шакшерской школе сочетается и 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 образы святых из композиций Страстей (с. Шакшер). Незабываемы огромные трагические глаза «Христа в темнице» (с. Редико). Потрясает своим стремительным порывом коленопреклоненный Христос из композиции «Моление о чаше». Чувственная экспрессия барокко уступает место духовной экспрессии примитива (об основных свойствах и трансформациях народного примитива см. [Василенко 1976]).

Однако при всей иконоподобности построений шакшерская скульптура обнаружила явное стремление к сценическому развитию композиций. «Снятие с Креста» превращается в подобие сцены благодаря отсутствию фона: рельеф выполнен резьбой «на проем». «Положение во гроб» имеет, как уже говорилось, несколько планов, занятых изображениями гроба, предстоящих жен и трех голгофских крестов. Пределом пространственного развития шакшерских скульптур может служить композиция «Евхаристия», которая напоминает древнерусский сион, но с открытым и театрализованным объемом внутри [Фрейденберг 1978].

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 излучает здесь и предельно динамическая поза, и су-

ховатость фигуры, как бы очищенной воздухом. По наблюдениям В.М. Шахановой, эта композиция с конца XVIII в. размещалась в верхних ярусах резного иконостаса, усиливая его общую вертикальную устремленность [Шаханова 1993, 15]. Икона «Сошествие во ад», которая в древнерусской символике являлась пасхальной иконой, уступила место иконе (и резной композиции) «Воскресение Христово» в образе «Восстания от гроба». Но Пасха по-еврейски значит «преведение» и для христиан «Пасха есть преведение, потому что Господь, сошед с небеси и исхитив человеческое естество из адовых сокровищ, возвел на небеса его и привел к древнему состоянию нетления» [Дебольский 1840, 13—15]. Пасха как бы соединяет в себе два события: животворящую смерть и Воскресение Господа, которое явилось провозвестником будущего воскресения всех мертвых. В композиции «Восстание от гроба» акцентируется именно идея воскресения — возведения на небеса. Но и в самой динамичной композиции шакшерской школы чувствуется иконная симметрия, ярусность и «застылость».

Если шакшерский примитив возник как позднее, побочное, но органичное ответвление барочного стиля, сохраняющего его основные структурные свойства, то в вариантах, появившихся в крестьянской среде, поздний барочный примитив явно смыкается с искусством лубка, в то же время обнаруживая свои глубинные связи с традиционной культурой. Неповторимое обаяние примитива в полной мере присуще произведениям Никона Максимовича Кирьянова († 1906). Он был знаком с резчиком Назаром Терентьевичем Филимоновым (1846—1886) из Карагая, который, очевидно, и научил Кирьянова основным приемам работы по дереву [Серебренников 1928, 24]. В коллекции галереи сохранилась одна голова херувима, приписываемая Н.Т. Филимонову, которая вырезана, однако, грубее, чем многочисленные кирьяновские ангелы.

Для часовни д. Габово Никон Кирьянов создал целый пластический ансамбль. Как рассказывала при встрече с автором данной статьи правнучка Кирьянова А.М. Королева, деревня Габово Карагайского р-на, прекратившая 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 деревню. Собрав сред-



ства 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 [Серебренников 1928, 24]. Напротив входа в часовню помещался страстной ангельский чин<sup>8</sup>, за ним — «резной крест-распятие, осыпанный маленькими летающими ангелочками»... Главные компоненты ансамбля — Распятие, ангельский чин, голова херувима — находятся сейчас в фондах галереи. Весь цикл посвящен теме искупительной жертвы Христа, которая решается Н.М. Кирьяновым как тема предвечного бытия.

В центре композиции помещалось единственное изображение сидящего ангела. Н.Н. Серебренников рассматривал его как своеобразную замену скульптуры «Христос 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 Света, до Своего земного Пришествия. Совмещая две иконографические традиции, Н.М. Кирьянов, очевидно, и не подозревал, насколько глубокое и своеобразное истолкование получает в данном случае тема Второго Пришествия. Судя по другим компонентам цикла, он лишь пытался создать убедительный образ небесных сил, причем явно опирался на художественные традиции XVIII в., «законсервированные» в народном искусстве более позднего времени. Эти однотипные ангелы с пухлыми щеками и длинными буклями словно сходят с лубков, в ином материале воссоздавая их игровой поэтический мир. К лубку восходит и роспись скульптур, решенная в наивных сочетаниях светлых оттенков желтого, зеленого, розового и голубого. Эти светлые, холодноватые, предельно размытые краски

<sup>8</sup> В русской иконостасной скульптуре XVIII — XIX вв. встречается иконография страстного ангельского чина. Изображения ангелов с атрибутами страстей появились в раннехристианском искусстве, в сцене «Поклонения Кресту», получившей в византийской иконографии название «Никитирион» [Антонова, Мнева 1965, 67].

в понимании народного мастера, очевидно, более всего соответствовали картине райского бытия. «Сказка о рае» создается Н.М. Кирьяновым с той щедростью, открытостью, какая была присуща наивной культуре. И, что характерно для примитива, даже в этих позднейших скульптурах сохраняется жесткая блочная схема, просвечивают лики языческих идолов [Власова 1985б].

Всё вышеизложенное полностью убеждает, что пермская деревянная скульптура составляет часть общерусского пластического искусства. В ней отразились сложные и противоречивые процессы, свойственные перестройке художественной системы в России Нового времени. Своеобразие пермской скульптуры определяется масштабностью форм, величиной образов, высоким профессионализмом исполнения. Большое количество первоклассных памятников свидетельствует о прочных технологических и художественных традициях, которые могут быть сопоставлены с традициями других региональных школ [Пуцко 1992, 98; Римкус 1992, 104; Власова 1995], представленных в музеях Москвы и Санкт-Петербурга, Новгорода и Пскова, Архангельска и Вологды, Переславля-Залесского и Моршанска, Костромы и Ульяновска, Саратова и Саранска.

Поздняя пластика разных регионов России во многом демонстрирует общность художественных исканий. С одной стороны, в регионах с неодинаковой длительностью продолжала существовать древнерусская традиция резьбы. С другой стороны, «дыхание вездесущего барокко» дало новый стимул для блестящего расцвета деревянной скульптуры в XVIII — XIX вв. Лучшие произведения этого времени, как правило, 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. Сила местных художественных традиций, уходящих своими корнями в языческую древность, сказывается и в том, что в конце XIX в. в Перми появляются памятники нового звучания, новой формы, образуется оригинальное направление народного примитива, представленное

работы  
многих  
образов  
ла сохр  
яркую  
ведение

Лит

Ант  
Мнева /  
собрани  
рен. М.,  
Бара  
росписи  
родная р  
Бусе  
ва И.Л. |  
и итоги  
ние — р  
познум 4  
/ Ред.-со  
Вагн  
ров в др  
Васк.  
тиве в кр  
сударств  
1976. С.  
Влас  
пермской  
художест  
Уральског  
Влас  
арханзмы  
Шестой  
ведов. Эт  
Тезисы. Т  
Влас  
ревянная  
ем // Резн  
русского С  
Архангель  
Гройс  
обмен. М.  
Данил  
век // Се  
тура. Ката  
11—15.  
Деболи  
богослуж  
точной цер  
Кантор  
фии Скорб  
ной скульпт  
ского края  
февраля 19  
Лотман  
вого поведе  
Труды по эт  
С. 65—89.  
Михайл  
Филлах. Ист



работами Н.М. Кирьянова, Н.Т. Филимонова, многих других замечательных мастеров. Таким образом, и в барокко пермская пластика сумела сохранить высокую монументальность и яркую образность, исконно присущие произведениям русской скульптуры.

### Литература

Антонова, Мнева 1965 — Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи в собрании Государственной Третьяковской галереи. М., 1965. Т. 1.

Барадулин 1987 — Барадулин В.А. Русские росписи Прикамья // Искусство Прикамья. Народная роспись по дереву. Пермь, 1987. С. 9—40.

Бусева-Давыдова 1996 — Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас XVII в.: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: Происхождение — развитие — символика. Междунар. симпозиум 4—6 мая 1996 г. Москва, ГТГ: Тез. докл. / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 621—650.

Вагнер 1974 — Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.

Василенко 1976 — Василенко В.М. О примитиве в крестьянском искусстве // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. XI. М., 1976. С. 79—84.

Власова 1985а — Власова О.М. О жанрах пермской деревянной скульптуры // Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. тр. Уральского гос. ун-та. Свердловск, 1985. С. 5—9.

Власова 1985б — Власова О.М. Языческие архаизмы в пермской деревянной скульптуре // Шестой международный конгресс финно-угроведов. Этнография, археология, антропология. Тезисы. Том IV. Сыктывкар, 1985. С. 85.

Власова 1995 — Власова О.М. Пермская деревянная скульптура в ее связях с северным краем // Резные иконостасы и деревянная скульптура русского Севера: Мат. конф. 13—17 июня 1995 г. Архангельск, 1995. С. 87—99.

Гройс 1993 — Гройс Б. О новом // Утопия и обмен. М., 1993. С. 113—244.

Данилова 1999 — Данилова И.Е. Се человек // Се человек. Европейская деревянная скульптура. Каталог выставки в ГМИИ. М., 1999. С. 11—15.

Дебольский 1840 — Дебольский Г.С. Дни богослужения православной кафедральной восточной церкви. СПб., 1840.

Кантор 1992 — Кантор А.М. Об иконографии Скорбящего Спасителя в народной деревянной скульптуре // Художественная культура Пермского края и ее связи: Мат. науч. конф. 21—24 февраля 1989 г. Пермь, 1992. С. 111—116.

Лотман 1977 — Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Труды по знаковым системам, VIII. Тарту, 1977. С. 65—89.

Михайлов 2002 — Михайлов Б.Б. Храм в Филях. История прихода и храма Покрова Пре-

святой Богородицы в Филях XVII — XX века. М., 2002.

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

Пермская деревянная скульптура 1985 — Пермская деревянная скульптура / Сост. О.М. Власова. Пермь, 1985.

Прокофьев 1983 — Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. М., 1983. С. 6—43.

Пуцко 1992 — Пуцко В.Г. Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте // Художественная культура Пермского края и ее связи: Мат. науч. конф. 21—24 февраля 1989 г. Пермь, 1992. С. 98—103.

Римкус 1992 — Римкус В.Я. К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике // Художественная культура Пермского края и ее связи: Мат. науч. конф. 21—24 февраля 1989 г. Пермь, 1992. С. 104—110.

Рындина 1991 — Рындина А.В. Иконный образ и русская пластика XIV — XV вв. // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сб. статей НИИ РАХ / Ред.-сост. А. В. Рындина. Вып. 2. Ч. 1. М., 1991. С. 6—34.

Серебрянников 1928 — Серебрянников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Материалы предварительного изучения и опись. Пермь, 1928.

Серебрянников 1967 — Серебрянников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967.

Тананаева 1983 — Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко XVII — XVIII вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 29—43.

Успенский 1982 — Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

Уханова 1974 — Уханова И.Н. К истории культурных связей России с Западом в XVII — начале XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. Вып. 15 (Русская культура и искусство). Л., 1974. С. 15—29.

Фрейденберг 1978 — Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство. 1978. № 2. С. 41—43.

Чагин 1996 — Чагин Г.Н. Этнокультурная история Среднего Урала в конце XVI — первой половине XIX века. Автореф. дис. ... докт. историч. наук. М., 1996.

Шаханова 1993 — Шаханова В.М. Иконографический репертуар церковной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX века. Опыт систематизации // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции: Сб. статей НИИ РАХ. Вып. 2. Ч. 2. М., 1993. С. 3—199.