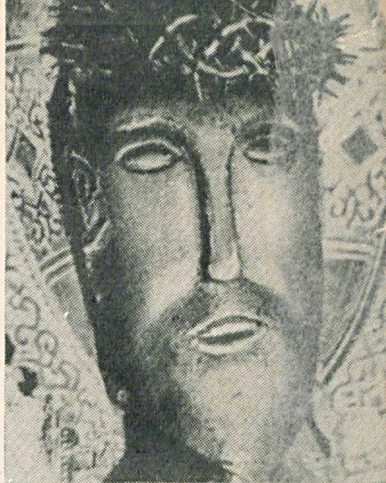


В.А.Десятников

РУССКАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ
СКУЛЬПТУРА





Удлиненность пропорций, лаконизм и сама техника плоской резьбы характерны как художественная традиция и для языческого деревянного идола (слева) и для древнерусской деревянной скульптуры.

Древнерусская скульптура отличается суровой простотой, серьезностью, глубокой патетикой образов.

Изобразительный язык древнерусской скульптуры во многом сродни иконе. Изображениям людей присущи фронтальность композиции, плоскостная условность, статичность поз, малая расчлененность поверхности.

ВЕСОЮЗНОЕ
ОЩЕСТВО
«ЗНАНИЕ»

179
1424
ВСЕРОССИЙСКОЕ
ОЩЕСТВО
ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ
ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

В. А. Десятников,
искусствовед

РУССКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1972

73С1
Д37

*Памяти профессора
Всеволода Владимировича Павлова
посвящается*



2007335454

Введение

Испокон веку лес был для русских людей подлинной стихией. Да будет известно читателю: океан русского леса составляет почти треть лесных просторов мира. С ним была связана вся жизнь русского человека. Лес его кормил, одевал и обувал. Недаром народная пословица говорит: «Возле леса жить — голода не видеть».

Русский человек рождался в рубленой бревенчатой избе. Еще лежа в деревянной зыбке, он слышал, точно волны прибоя, шум леса за окном; с радостью первого открытия присматривался к игре света на прожилках досок соснового потолка дома, на золотистые капли смолы, стекающие с бревен. Игрушки, которые он брал в руки, тоже были из дерева. Впервые севши за стол, он и на нем видел деревянные изделия — чашки, ложки, солоницы, кружки, а едва овладев грамотой, по слогам читал ставшие его жизненным правилом слова, вырезанные по кромке хлебницы: «Хлеб, соль ешь, а правду — режь».

Взявшись за работу, русский человек имел дело с деревом — корчевал лес под пахотный клин, гнал смолу, выжигал уголь, заготавливал дрова, драл лыко. «Кабы не лыко да береста — и мужик бы развалился» — говорит народная пословица. Лес был основой народных кустарных промыслов. И поэтому права пого-

ворка про мужика: «Летом он рыбачит, а зимой бурачит», т. е. занимается рукоеслом, прикладывая к вещам, вышедшим из-под его рук, свое сердце, душу, заставляя их жить.

Народное искусство живет вечно, как и сам народ, творящий его. Традиции народного искусства переходят от деда к отцу, а от отца к сыну, и эта цепь бесконечна. У каждого народа есть свой излюбленный материал. Предки наши больше любили живое дерево, нежели камень. Слов нет, камень долговечней дерева. Трудно представить себе, сколько унесли пожары, дожди и ветры России шедевров народного искусства, которые восхищали наших дедов и прадедов. До нас они дошли лишь в легендах: подлинно прекрасное никогда не исчезает бесследно.

Добро, любовь и красота — времен связующая нить. Этими качествами наделено все то, что выдержало испытание временем — былины и баллады, песни и сказки, прекрасные творения рук и души человеческой, будь то произведения архитектуры, прикладного искусства, живописи, скульптуры. Знать, щедрой мерой таланта отмечено каждое произведение искусства, которое заставляет нас восхититься им. И чем талантливей был мастер, тем дольше живет творение его. Так было и так будет всегда.

За последние десять лет во время научных экспедиций нам посчастливилось побывать во многих городах России, посетить десятки музеев и мест старинных кустарных промыслов. Разнообразнейшая деревянная домашняя утварь, игрушки, мебель, орудия труда — все это не раз поражало нас своей самобытностью и подлинной красотой. Но самое большое впечатление всякий раз оставляли встречи с произведениями деревянной скульптуры. Вот уже где фантазия и искусство резчиков проявили себя с поразительной талантливостью и смелостью, которой могут позавидовать самые именитые мастера!

Задумчивые мужики-страдальцы, томящиеся в темницах в ожидании казни — Полунощные Спасы; убитые горем крестьянки — Богоматери; народные любимцы, защитники всех обездоленных — грозные Николы; торжественные и величественные Саваофы — сколько в этих «деревянных богах» живой непосредственности, запоми-

нающихся образов! Почти каждая из этих скульптур овеяна интересными легендами и преданиями. Прежде чем попасть в музей, один из деревянных Никол исходил, как красочно повествует легенда, почти все Прикамье. Его якобы видели в крестьянских избах, он помогал заблудившимся в ненастье путникам, спасал утопающих. Дело дошло до того, что сторож часовни, из которой эта скульптура поступила в галерею, уверял музейных работников, будто он ежегодно несколько раз менял Николу «обутки», так как они от постоянных ночных походов оказывались разбитыми. Очень интересны рассказы и о скульптурах, изображающих сидящего в темнице Спаса. Когда одну из них перевезли в незнакомое село, то она якобы не захотела там оставаться и пешком пришла на свое прежнее место. Другая скульптура, когда ее захотели подновить, отказалась принимать новую покраску. Сколько ее ни красили, краска с нее все равно сползала. Все это, конечно, байки, досужий вымысел, но одно неопровержимо — Николы и Спасы являются подлинными произведениями народного творчества. Тип их лица, характер, в целом образ — все это взято из жизни. И, конечно, таких мужиков-воителей за добро и справедливость могли видеть на бесконечных российских проселках люди, сложившие легенды о Николу и страдающем за народ Спасе.

Изучением и сбором деревянной скульптуры начали заниматься еще позже, чем произведениями древнерусской живописи — лишь в начале XX в. Художественные достоинства скульптуры ставили низко и поэтому в экспозициях дореволюционных музеев эти произведения занимали весьма скромное место. Большую роль в привлечении внимания общественности сыграл выход в свет альбома А. А. Бобринского¹, в котором были впервые широко опубликованы сотни первоклассных произведений резьбы по дереву, в основном северных и центральных областей России. Вместе с этим в альбоме, как в зеркале, отразились недостатки изучения народного искусства в предреволюционную пору. Частное, а нередко и музейное коллекционирование страдало общим недо-

¹ См. А. А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия и предметы домашнего обихода. Альбом. Вып. I—XII. М., 1911—1914.

статком — оно носило дилетантский характер. Свезенная из разных мест статуарная скульптура и резные поделки по дереву, представленные в этом альбоме, во многом теряли свою научную и познавательную ценность, так как никто, кроме перекупщиков, продававших эти произведения в музеи, не знал, откуда они происходят. Этим же недостатком страдали собрания скульптуры и резьбы в древлехранилищах Ярославля, Великого Устюга, Архангельска и других городов. Ярким примером подобного коллекционирования может служить собрание князя А. А. Ширинского-Шихматова в имении Островки Вышне-Волоцкого уезда Тверской губернии. После революции это обширное собрание попало в Тверь, но разобраться в нем и систематизировать его так и не удалось.

Литература о деревянной скульптуре не так уж обширна. Среди работ на эту тему следует отметить статью Н. Врангеля в дореволюционной «Истории русского искусства» И. Грабаря¹, труды И. Шляпкина², А. Непейна³, С. Яремича⁴. Большой вклад в изучение деревянной скульптуры внес И. Евдокимов. В своей книге «Север в истории русского искусства»⁵ он специально отводит одну из глав скульптуре, рассказывая о повсеместном распространении ее в XVIII в. на Севере. Одно из объяснений этому он справедливо видит в том, что северными епархиями России в конце XVII—начале XVIII в. управляли епископы-малороссы, которые стремились создать там такую же церковную обстановку, какую они привыкли видеть у себя на Украине, где деревянная скульптура в храмах была в большом количестве. Анализируя художественные особенности скульптуры различных сюжетов, И. Евдокимов показывает самобытность северной пластики, ее отличие от украинской как по форме, так и по содержанию. Главная роль в этом отводится автором доказательству «внутренней подготов-

¹ И. Э. Грабарь. История русского искусства. Т. V. М., Изд-во Кнебель (без года).

² И. А. Шляпкин. Древние русские кресты. СПб, 1906.

³ А. С. Непейн. Памятники церковной скульптуры на Севере. В иллюстрированном сборнике-ежегоднике Пермского губернского земства. Пермь, 1916.

⁴ С. Яремич. Главы св. Иоанна Предтечи.— «Художественные сокровища России», 1901, № 2.

⁵ И. Евдокимов. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921.

ленности народа воспринять скульптуру и соответственно ее переработать».

Среди работ, имеющих значение для дальнейшего изучения деревянной скульптуры, следует особо выделить книгу Н. Н. Соболева «Русская народная резьба по дереву»¹. Автор широко знакомит читателя со всеми предметами народной резьбы, начиная от украшений на крестьянских домах и кончая художественными кустарными промыслами. Большое место занимают в книге произведения резного искусства — царские врата, клиросы, раки, иконы, объемная, круглая и рельефная скульптура. Он сообщает интересный материал о руководстве для резьбы: «фряжских» листах и лицевых библиях, которыми широко пользовались резчики в XVII—XIX вв.

Первый значительный шаг в изучении деревянной скульптуры одного отдельно взятого географического района предпринял искусствовед Н. Н. Серебренников. Тридцать семь лет он работал директором и главным хранителем Пермской картинной галереи и за это время собрал уникальную коллекцию скульптуры, насчитывающую свыше пятисот произведений. Собираение и изучение деревянной скульптуры верхнего и среднего Прикамья Н. Н. Серебренников считал делом всей жизни. В своей книге «Пермская деревянная скульптура», вышедшей в 1928 г., он рассказал об истории собирания скульптуры, вскрыл причины ее распространения в крае, дал общую искусствоведческую характеристику собирания и, что самое главное, опубликовал подробное музейное описание каждого произведения. В 1967 г. вышла вторая книга Н. Н. Серебренникова, посвященная пермской скульптуре². Оба труда, в особенности первый, были оценены общественностью как значительное событие в науке. В адрес Н. Н. Серебренникова много добрых слов было сказано И. Э. Грабарем, С. Т. Коненковым, В. А. Ватагиным. Вместе с тем рецензенты книг отмечали известную ограниченность в исследованиях Н. Н. Серебренникова. Автор рассматривал развитие пермской скульптуры как процесс, мало чем связанный с развити-

¹ Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934.

² Н. Н. Серебренников. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967.

ем скульптуры в других областях. Он не был знаком со скульптурой Центра России. Это привело к тому, что Н. Н. Серебренников завысил оценку пермских «богов», неправильно определил их место в общем процессе развития русской деревянной скульптуры. И хотя в книге Н. Н. Серебренникова многое было недоисследовано, энтузиазм ученого сделал свое дело.

У Н. Н. Серебренникова оказалось много последователей. В 1929 г. известный архитектор-реставратор П. Д. Барановский и этнограф М. И. Погодин организовали в Болдином монастыре на Смоленщине музей, в котором значительное место занимала деревянная скульптура. Коллекция имела каталожное описание, было проведено детальное фотографирование всех памятников. Война помешала подготовить и выпустить книгу, посвященную скульптуре Верхнего Поднепровья. Коллекция погибла, но сохранился подробный каталог и фото скульптуры, сделанные М. И. Погодиным. Эти ценные материалы после его смерти поступили в архив Института истории искусств Министерства культуры СССР и ждут своего исследователя.

В Вологодской области продолжателем дела, начатого Н. Н. Серебренниковым, явился директор Череповецкого краеведческого музея К. К. Морозов. Им собрано несколько десятков превосходных памятников местной скульптуры и резьбы, которые наряду с собраниями в музеях Вологодской области в Великом Устюге, Кириллове, Тотьме, Вытегре и в самой Вологде представляют не меньшую ценность, чем пермская скульптура. Отличную коллекцию скульптуры собрал директор Переславль-Залесского историко-художественного музея К. И. Иванов. Большие заслуги в деле собирания и изучения деревянной скульптуры у научных сотрудников Русского музея, Третьяковской галереи, Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря.

В последние полтора десятилетия интерес к русской деревянной скульптуре возрос как никогда. Этому во многом способствовали выход в свет целого ряда научных трудов, среди которых следует особо отметить работы таких крупных ученых, как В. М. Василенко¹,

¹ В. М. Василенко. Русская народная резьба и роспись по дереву. XVIII—XX вв. М., Изд-во МГУ, 1960.

Г. К. Вагнера¹ и М. В. Алпатова², а также проведение в Москве и Ленинграде больших выставок деревянной скульптуры и декоративной резьбы. Многие для организации и успешного проведения этих выставок скульптуры сделано одним из старейших реставраторов древнерусского искусства Н. Н. Померанцевым. Он является автором каталога³ выставки деревянной скульптуры в Москве, ему принадлежит ряд научных трудов в этой области⁴.

С созданием Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры начался новый этап в собирании и изучении произведений деревянной скульптуры. К этому интересному делу пришли краеведы-энтузиасты во многих городах и селах России. В результате образовались и пополнились новыми экспонатами коллекции скульптуры и резьбы в музеях Борисоглеба, Углича, Рыбинска, Ростова Великого, Зарайска, Дмитрова, Орла и др.

Для того, чтобы сохранить сокровища народного искусства, надо их знать.

Это важно также для воспитания чувства преемственности поколений, воспитания патриотизма.

Памятники культуры прошлого надо изучать еще и потому, что такое знание взаимообогащает и сближает культуры социалистических наций.

В предлагаемом издании речь идет о русской дере-

¹ Г. К. Вагнер. Деревянный барельеф XVI в. из с. Путятино Рязанской обл. Доклад, прочитанный на заседании сектора славяно-русской археологии ИИМК АН СССР 16 марта 1957 г. Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. Вып. 77, 1959.

Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, г. Юрьев-Польский. М., 1964.

Г. К. Вагнер. Мастера древнерусской скульптуры. М., 1966.

Г. К. Вагнер. Скульптура Древней Руси. М., 1968.

² М. В. Алпатов. О русской народной скульптуре. В кн.: Этюды по истории русского искусства. Т. I. М., 1967.

³ Н. Н. Померанцев. Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы. Каталог. М., «Советский художник», 1964.

⁴ Н. Н. Померанцев. О методике раскрытия скульптурных произведений древнерусского искусства. — В сб.: «Вопросы реставрации». М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960.

А. И. Леонов Н. Н. Померанцев. Деревянная скульптура. — В кн.: Русское декоративное искусство. Т. I. М., 1962.

Н. Н. Померанцев. Русская деревянная скульптура. М., 1967.

вянной скульптуре, созданной в городах и селах крестьянами, ремесленниками, фабрично-заводскими рабочими-доброхотами, монастырскими мастерами, резчиками-профессионалами, в составе артелей и в одиночку участвовавших в украшении храмов и работавших для рынка.

В брошюре рассматриваются памятники как древнерусского искусства, т. е, созданное до XVII в. включительно, так и нового времени — XVIII—XIX вв. Основное внимание сосредоточивается на выявлении художественных особенностей произведений этих периодов. В качестве примеров использованы, в основном, произведения центральных и северных областей России и, в первую очередь, вновь открытые памятники Верхневолжья.



I. Истоки русской деревянной скульптуры

лавяне до принятия христианства были язычниками. Они обожествляли силы природы, верили в духов и поклонялись идолам, сделанным из дерева, камня и металла. В Новгородской летописи сказано, что великий князь Владимир, прозванный в народе «Красное солнышко», заняв престол в Киеве, поставил по этому случаю целый ряд кумиров: «Перуна деревяна, а главу его серебряну, а ус злат и Хорса и Дажьбога и Симаргла и Мокошь». Там же упоминается еще идол Велес, «...золотой идол Зухия, Марумафа каменный, а бог Иоав делан от дерева и от серебра покован»¹.

В 988 г. в Крыму в греческом городе Корсуне (Херсонесе) князь Владимир принял крещение, а придя домой, крестил в Днепре киевлян. С утверждением на Руси новой религии началось гонение на язычество. Прежние боги были свергнуты, и началось их повсеместное уничтожение.

Что из себя представляли эти древнейшие скульптуры? Одно дело — сведения о них в летописях или упоминание очевидцев-иностранцев, как, например, арабского путешественника X в. Ибн-Фадлана², видевшего на берегу Волги высокого столбообразного идола с лицом человека, окруженного такими же

¹ Новгородская первая летопись. СПб, 1888, стр. 22.

² Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Перевод и комментарии под редакцией П. Ю. Крачковского. М.—Л., 1939, стр. 79.

исгуканами, но значительно меньшего размера. Другое дело, когда археологи находят в земле самих идолов. Известны каменные славянские идолы из Новгорода и Гольцгерлингера, четырехликий идол в княжеской шапке, найденный в реке Збруч. Все они не лишены выразительности и выполнены в технике плоской резьбы, характерной как художественная традиция и для древнерусской христианской пластики. О деревянных идолах примерное представление может дать экспонируемый в Свердловском музее идол, найденный в 1880 г. в Пермской губернии¹. Эта скульптура очень похожа на славянского идола, описанного Ибн-Фадланом. Она представляет собой плоский сосновый брус в 5 с лишним метров длины. Верхний конец ее имеет вид человеческой головы с вырезанными глазными впадинами, носом и круглым углублением рта.

Об искусстве славян в изготовлении предметов языческого религиозного культа есть письменное упоминание, которое свидетельствует, что стены священного здания славян в Щетине были покрыты резными изображениями людей, птиц и зверей, представленных «столь верно и естественно, что, казалось, они дышали и жили»².

Человекообразность основных славянских языческих идолов является фактором, с одной стороны, повлиявшим на сравнительно быстрое распространение христианства на Руси, а с другой — объясняющим существовавший в некоторых местах запрет церковью статуарных изображений, так как это было неприятным напоминанием о временах идолопоклонства.

Борьба с язычеством велась на Руси в течение многих столетий, и все-таки христианство не смогло коренным образом изменить способы обработки, традиций формотворчества, полюбоившиеся масштабные соотношения и сам пластический язык деревянных изделий наших пращуров. Более того, исследователям не составляет труда разглядеть черты преемственности языческих богов в христианских. Например, обязанности язы-

¹ Д. Эдинг. Резная скульптура Урала (из истории звериного стиля). Вып. X, М., Изд-во Государственного исторического музея, 1940.

² История русского искусства. М., изд-во АН СССР, 1953. Т. I, стр. 422.

ческого Велеса, покровительствовавшего скотоводству, разделили — святые Власий, Флор и Лавр. Точно так же получили «по наследству» свои обязанности и другие святые. Что касается наиболее почитаемых идолов, то с принятием христианства они постепенно утратили свою магическую силу, и к ним уже никто не обращался с мольбой. Вместе с тем в быту продолжало существовать множество языческих суеверий и божков. К числу их относится, например, домовый — хранитель домашнего очага. А. М. Горький вспоминает, как его бабушка, переезжая на новую квартиру, выманивала с собой домового. Она клала ему под печь лапоть — дескать, на тебе сани, поезжай с нами.

К тому времени, когда христианство на Руси распространилось и укрепилось, в Византии деревянная скульптура имела достаточно широкое бытование. В качестве характерного образца такого рода произведений можно привести византийскую скульптуру Георгия конца XIII в. из Галлисто близ Кастории¹. Ростовая фигура воина в доспехах выступает довольно высоким рельефом на фоне доски, служившей задней стенкой киота. Близкой к этому рельефу по размеру и композиции является русская скульптура Дмитрия Солунского XIV—XV вв. из музеев Московского Кремля, найденная в 1924 г. на чердаке Мироваренной палаты Н. Н. Померанцевым.

Первые подобные рельефы наряду с живописными иконами и многочисленными произведениями пластики появились на Руси из Византии. Их могли привезти не только священники, но и простые миряне — паломники к святым местам и купцы. В XI—XII вв. Византия ни с каким другим независимым государством Европы не была столь связана, как с Русью². К концу XII в. в Константинополе существовал специальный русский квартал — «умбол». Русская колония имела большое политическое и экономическое влияние. Она насчитывала несколько тысяч человек выходцев из Киева, Новгорода, Ростова, Суздаля, Владимира, Полоцка, Перемышля. Русский монастырь св. Пантелеймона был одним из крупнейших монастырей Афона. «Именно в XI—XII вв. сложились и окрепли те культурные русско-византийские

* ¹ История Византии. М., «Наука», 1967, Т. III, стр. 177.

* ² История Византии. Т. II, гл. 15, стр. 347.

связи, которые оставили глубокий след в духовном развитии Руси»¹. В 1204 г. Константинополь пал под ударами католиков — крестоносцев, образовавших на землях Византии недолговременную Латинскую империю. В 1236 г. на Русь обрушились языческие орды татаро-монгольских захватчиков. Нормальное развитие русско-византийских отношений было нарушено на долгие десятилетия. Затем они восстановились и продолжались вплоть до окончательного разгрома Византийской империи и захвата Константинополя в 1453 г. турками-османами. В 1589 г. было учреждено патриаршество на Руси. Русская православная церковь стала даже формально независимой от константинопольского патриарха. Однако Русь оставалась связанной тысячами незримых нитей с византийской культурой.

Глубокая взаимосвязь русского и византийского искусства неоспорима. Россия является наследницей и приемницей великих художественных традиций Византии. Ярче всего это прослеживается в каменной архитектуре и живописи. Несмотря на близкое родство русского и византийского искусства, каждое из них обладает своими характерными и им только присущими чертами, свидетельствующими о самобытности этих великих культур.

Православная церковь на разных этапах своего развития боролась против двух основных тенденций в развитии культовой пластики: против всяких отголосков язычества, а с XIII—XIV вв. — все больше и больше сосредоточивая свое внимание на борьбе против католицизма-латинянства. Развитие статуарной скульптуры нельзя рассматривать вне зависимости от этой борьбы.

Язычество было исконным врагом церкви. Борьба с ним со временем переместилась в основном в восточные, новокрещенные края. Внешним проявлением язычества было идолопоклонство. Древнерусские авторы свидетельствуют, что идолов в восточных землях было так много, что «сосчитать их никто не сможет» и все эти боги были «болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезаемые». В восточных и северных районах борьба с идолопоклонством продолжалась вплоть до начала XX в. Многие народности окраинных земель России принимали христианство, но оставались,

¹ История Византии. Т. II, гл. 15, стр. 353.

по существу, язычниками. В 1715 г. вогулы, жившие на реке Конде, принимая христианство, ставили своим условием помещение их главного идола после крещения и освящения его в православную церковь. Поклонение человекообразным идолам говорит о глубоких традициях и любви в Прикамье к скульптурному изображению людей и отчасти может служить объяснением широкого бытования в XVIII—XIX вв. среди коренного населения деревянной церковной скульптуры¹.

Борьба с латинянами и проникновением их обрядов и художественных традиций в русскую православную церковь была более глубокой, чем борьба с идолопоклонством. Папство было для православной церкви врагом слишком опасным, сильным и коварным, чтобы относиться благодушно даже к малейшим внешним признакам его влияния. В 1274 г. византийской церкви была навязана Уния с католицизмом под эгидой папы. Уния с Западом грозила византийскому православному духовенству и монашеству сокращением доходов и ослаблением влияния на народные массы. Когда непрочная Уния была вскоре разорвана, на Руси не только приветствовали это событие, но еще больше ожесточились против католицизма. Влияние его затрагивало не только интересы духовенства, но и великокняжеской власти. В 1438—1439 гг. русский митрополит Исидор, будучи на вселенском Ферраро-Флорентийском соборе, принял католичество и получил от папы звание кардинала. Когда Исидор был направлен папским наместником в Ливонию, Литву и Россию, то великий князь Василий II приказал схватить ренегата и бросить в тюрьму. Борьба на Руси против католицизма приняла острый характер. Нечего и говорить, что при такой обстановке любое проявление католицизма встречалось церковью настороженно.

Более всего с западными странами были связаны в то время Новгород и Псков. Примечательно, что именно из городов, имевших тесные контакты с Европой, в период татаро-монгольского ига и шло влияние католицизма. Представители Ганзы и других торговых фирм и домов имели в Новгороде и Пскове свои колонии, там бы-

¹ См. Н. Н. Серебренников. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928.

ли даже небольшие миссионерские братства. Одной из внешних особенностей культа латинян было то, что в их храмах скульптура в отличие от православных церквей занимала значительное место. Русское священство зорко следило за латинянами и за своей паствой и долго не позволяло изготавливать и поклоняться «болванам», как оно презрительно называло скульптуру.

И все же, несмотря ни на какие запреты, взаимовлияние русской и западноевропейской культур шло во всех областях искусства. И мы это проследим на примере развития русской деревянной скульптуры.



II. Материал и техника

Материалом для изготовления скульптуры на Руси служили в основном четыре породы дерева: сосна, липа, береза и ель. Первым двум отдавалось особое предпочтение. Подсчитано, например, что среди пятисот с лишним деревянных скульптур XVIII—XIX вв., находящихся в собрании Пермской картинной галереи и в других музеях Пермской области (Чердынском, Соликамском, Березниковском, Кудымкарском, Кунгурском), 54% сделано из сосны, 40 — из липы, 5 — из березы и 1% — из ели. Эти цифры характерны для северных районов. При составлении каталога деревянной скульптуры XVII—XIX вв., хранящейся в Переславль-Залесском историко-художественном музее, оказалось, что из 138 произведений 90% сделано из липы.

Сосна привлекала мастеров своей долговечностью. Волокно у нее длинное, сучки мягкие и не крошатся. В обработанном виде она дает чистую и гладкую поверхность, одинаково пригодную для рельефной резьбы и для «облой» (круглой) скульптуры. Из лиственных пород больше всего была пригодна для резьбы мягкая липа. Она стала особенно популярна в XVIII в., когда повсеместно распространился обычай делать пышные барочные иконостасы, отличавшиеся ажурной резьбой. Тяжелая трудоем-

кая сосна для этого не годилась. Ель редко употреблялась для скульптуры и декоративной резьбы оттого, что сучки у нее идут под прямым углом и при обработке сильно крошатся. Не раз нам приходилось слышать от старых резчиков такую профессиональную присказку: «Умирать буду — всем врагам своим прощу, а еловому сучку не спущу».

Каждая лесная порода имеет свои особенности, требующие большого опыта в подготовке материала и умелой его обработки. Ни одна скульптура не делалась из сырого дерева. Материал для них готовился в течение нескольких лет. Обычно срубленное дерево очищали от коры, оставляя ее лишь на концах. Торцы ствола тщательно заклеивали смолой, чтобы во время сушки его не разрывало. Высушенное в таких условиях дерево не деформировалось, и мастер был уверен, что сделанная им скульптура не только не расколется, но даже не даст больших трещин.

Орудия для обработки дерева были нехитрыми: топор, нож и долота. Как и при изготовлении икон, мастера, вырезавшие скульптуру, пользовались для склейки материала клеем, а для того, чтобы следы склейки не были заметны, на это место наклеивали паволоку — крепкую льняную или пеньковую ткань. Если скульптура раскрашивалась, то ее, как правило, предварительно грунтовали (левкасили), т. е. покрывали слоем густо замешанного на клею мела. После просушки скульптуру гладко зачищали, а уж потом расписывали¹. Древние скульптуры, как и иконы, расписаны яичной темперой, в более позднее время, в XVIII—XIX вв. чаще расписывали масляной краской, золотили или серебрили.

Древнерусская деревянная скульптура зачастую изготавливалась резчиками совместно с иконописцами, которые выступали в роли «знаменщиков», т. е. наносили контуры фигуры на древесину, а по окончании работы расписывали ее красками. Причем работа резчика заключалась не в слепом следовании намеченной прориси, а в творческом созидании образа. Очевидно, как и жи-

¹ Подробно о подготовке материала к резьбе, об инструментах и технике скульптуры см.: Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 37—38, 89; В. В. Филатов. Русская станковая темперная живопись (Техника и реставрация). М., 1961, стр. 6—17.

вописцы, мастера, изготовлявшие скульптуру, были монастырские и светские. О том, что такое разделение существовало, говорит, например, подпись под иконой 1633 г. с изображением Николы Чудотворца, хранящейся в Переславль-Залесском историко-художественном музее: «...писали сей стый образ Переславля-Залесского Горицкого монастыря иконописец Никифор Андреев да тогожь Переславля-Залесского иконописец Григорий Никитин сын Попов». Имя монастырского художника стоит на первом месте не случайно. Вплоть до конца XVII в. основную роль в художественной жизни России играли монастырские мастера, иконописная и резчицкая работа которых была традиционным видом послушания, имеющим высокую культуру. Примером может служить творчество резчика и ювелира Троице-Сергиевой лавры старца Амвросия (середина XV в.). Творчество Амвросия оказало большое воздействие на мастеров лавры, вырезавших из дерева и кости произведения мелкой пластики: иконы-складни, панагии, кресты. Влияние созданной в лавре школы резчиков распространялось на мастерские других монастырей и на Оружейную палату.

Известно, что для написания икон пользовались двумя видами пособий: прорисями, т. е. схемами-рисунками, и теоретическими описаниями изображений. Точно так же в крупных монастырях с середины XVII в. стали употреблять специальные рисунки и для работы резчиков. По ним, например, работали в Иверском (Валдайском) и Ново-Иерусалимском монастырях¹. Составлены они были не без западного влияния, так как среди «кормовых» — жалованных резчиков Оружейной палаты XVIII в., было много мастеров, приглашенных из пограничных областей России, где очень сильно было влияние католической Польши.

Конечно, вначале пособия для резьбы скульптуры были только в крупных монастырях и в Оружейной палате. В деревнях крестьяне вырезали деревянных «богов» в буквальном смысле по собственному образу и подобию, даже и не подозревая о существовании каких-либо пособий для резьбы. Безусловно, резчики придер-

¹ См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 95—96.

живались традиционной иконографии, в первую очередь Христа, Богоматери, Николы, так как эти образы были знакомы каждому с детства, но в их трактовке были более свободны, чем монастырские мастера.

Нигде в России резные украшения домов не имели такого богатства и разнообразия, как во Владимирской, в Ярославской и особенно в Нижегородской губернии (ныне Горьковская область). В старых городах и селах Поволжья еще и сейчас много домов, фасады которых искусно украшены глухой резьбой. «Глухой» или «долбленной» она называется в отличие от ажурной, сквозной резьбы. Техника глухой резьбы проста. Если рисунок был не слишком сложный, то его можно было сравнительно быстро вырезать острым плотницким топором с применением разнообразных стамесок и долот. Инструменты у резчиков, украшавших дома, были те же самые, что и у мастеров, вырезавших церковную скульптуру.

Нет сомнения, что многие из них занимались в зависимости от заказов и украшением глухой резьбой домов, и изготовлением деревянных «богов», и вырезанием иконостасов, и украшением судов.

Процесс создания глухой резьбы проходил следующим образом¹. На гладкую, чаще всего сосновую, доску наносился рисунок. Затем его подрезали по контуру и вынимали «землю», т. е. фон. Выемка «земли» представляла собой углубление в плоскости, на котором рельефом выделялся рисунок. В одних случаях «землю» выбирали неглубоко, и невысокий рельеф гладко закругляли по краям. В других — наоборот, рисунок вырублен жестко под прямым углом. В этом случае изображение было менее пластичным, но хорошо смотрелось на расстоянии благодаря яркой световой лепке.

Глухая резьба производит большое эмоциональное впечатление благодаря своему живому рисунку, сочной пластике, контрастному соотношению фона и рельефа. В погожие дни, когда солнцем залиты фасады домов, хорошо просматривается текстура сосновых досок, которая усиливает декоративный эффект резьбы. Чередование жестких и мягких продольных слоев дерева делает еще более напряженным, графичным ритм порезок. Не-

¹ См. М. П. Званцев. Домовая резьба. М., Изд-во Всес. академии архитектуры, 1935, стр. 6.

редко резные доски раскрашены в локальные яркие цвета: синий, зеленый, красный, желтый, белый, которые хорошо контрастируют с серебристыми бревнами сруба и обомшелой темной крышей. Мимо такого дома трудно пройти и не залюбоваться его украшениями — всеми этими смешными львами, привязанными на кол как дворцовые собаки, весело подмигивающими из-под карниза крыши полногрудыми женщинами с рыбьими хвостами, мифическими птицами — сирин.

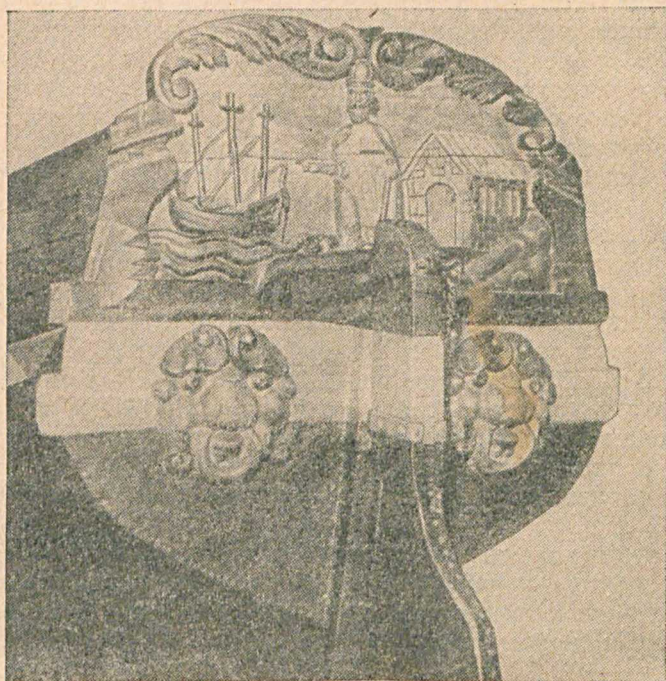
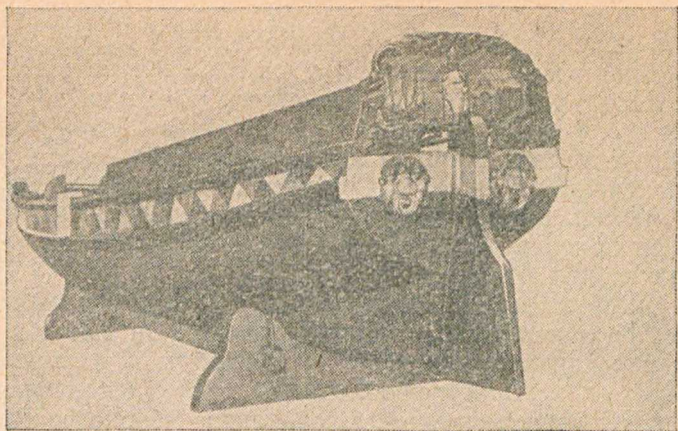
Орнаментальный и образный строй глухой резьбы не является привнесенным откуда-то извне. Он вырос в результате длительного отбора и переработки народными мастерами истари полюбившихся ему декоративных форм. «Сравнивая резное декоративное убранство Древней Руси с «глухой» резьбой Поволжья, — пишет доктор искусствоведения В. М. Василенко, — нетрудно убедиться, что последняя как в отдельных мотивах, так и в общем характере родственна резьбе древних памятников... О давнем происхождении «глухой» резьбы говорят изощренная техника, удивительное мастерство, разработанность художественных образов фигур и орнамента, наличие устойчивых традиций и круга образов»¹.

Вершиной строительного и декоративного мастерства древнерусских плотников считается деревянный резной дворец, построенный в 1667—1668 гг. в селе Коломенском отцом Петра I царем Алексеем Михайловичем и разобранный «за ветхостью» в царствование Екатерины II в конце XVIII в. Современники называли его восьмым чудом света. Яков Рейтенфельс, живший в России в XVII в., оставил такое описание дворца: «Коломенский загородный дворец... представляет достойнейший обозрения род постройки, так как он кажется только что вынутым из ларца, благодаря удивительным образом искусно исполненным резным украшениям, блистающим позолотой»².

Изучая глухую резьбу, необходимо проводить параллели между декором домов и русских речных судов, так как они имеют много общего в архитектонике, орнаменте и всем образном строе.

¹ В. М. Василенко. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX вв., стр. 33.

² Сказание Рейтенфельса о Московии. 1680 г. — Чтения в обществе истории и древностей российских. Кн. 3. М., 1905, стр. 93.



Резная корма ботика Петра I (конец XVII в.) из Ленинградского военно-морского музея, украшенная сверху акантовым орнаментом — один из самых ранних сохранившихся памятников с корабельной «глухой резьбой».

Традиция украшать резьбой суда возникла у русских в отдаленные языческие времена и сохранялась в течение многих столетий. Англичанин Джером Гарсей оставил интересное для нас описание флота Ивана Грозного, строившегося в середине XVI в. в Воронеже. Среди резных фигур, украшавших суда, он видел «львов, драконов, орлов, слонов, единорогов, так отчетливо сделанных и так богато украшенных золотом, серебром и живописью»¹.

До недавнего времени считалось, что памятников с глухой декоративной резьбой на русских судах раньше 1838 г. нет². Во время работы по составлению каталога переславской скульптуры и резьбы нами была обнаружена на полутораметровой плоскодонной галере, украшенной глухой резьбой, вырезанная на носу дата: «1734 года» и подпись на бортах: «Кататися во здравие по озеру Переславлеву сыну Иоанну и дщери Софии... Иоанновича Друцкова». Нет сомнения, что это модель судна петровского времени. Следовательно, глухая резьба появилась на русских судах не в XIX в., а значительно раньше. Резной орнамент на бортах, корме и носу макета переславской галеры расположен фризами и раскрашен в желтый, синий, красный, зеленый и коричневый цвета. Особенно много украшений на корме. Верхний фриз украшен вертикально стоящими дубовыми листьями, чуть ниже — бегунец из треугольников, затем широким поясом идут украшения в виде волнообразно движущихся пышных листьев аканта, ниже — бегунец из треугольников и внизу — опять дубовые листья. К слову сказать, резной акантовый орнамент, видимо, был широко распространен как украшение на судах во всей Европе. В Переславском музее имеется гравюра XVIII в., изображающая английский бот, принадлежавший Петру I. Борта судна украшены акантовым орнаментом. Правда, там он значительно суше. Ветвь и листья тоньше и не заполняют всей плоскости доски.

Апогей развития домовой резьбы падает на то время, когда ежегодно (только в разные сезоны) строились тысячи домов и судов. Зимой плотники строили и украшали суда, а летом они брались за дома.

¹ Гарсей Джером. Записки о Московии XVI века. СПб, Изд-во А. С. Суворина, стр. 44.

² М. П. Званцев. Нижегородская резьба. М., 1969, стр. 24.



III. Основные сюжеты и их происхождение

сюжетов в русской деревянной церковной скульптуре значительно меньше, чем в иконописи, количество их ограничивается примерно четырьмя десятками названий. Из них наибольшее распространение имеют скульптуры семи — десяти основных сюжетов.

Резное распятие — древнейшая христианская скульптура, получившая на Руси распространение с X в. как основной символ новой религии. Известно, что первые христианские храмы ставились на месте снесенных языческих капищ, а деревянные кресты с распятым Христом стали водружать взамен идолов на перекрестках дорог, на мостах, при въезде и выезде из населенных пунктов¹.

Среди сохранившихся ранних распятий можно назвать такие шедевры, как крест Дмитровского Успенского собора (1291 г.), два новгородских памятника — Людогощенский крест² (1359 г.), и «Чудный крест» с Волхова моста³ XVI в. и крест XV—XVI вв., обнаруженный нами в Воскресенском соборе

¹ См. Л. В. Даль. Древнейшие деревянные церкви в России. — «Зодчий», 1875, стр. 77—79; Н. Н. Соколов. Русская народная резьба по дереву, стр. 136.

² См. В. Н. Лазарев и Н. Е. Мнева. Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века (Людогощенский крест). Сообщение Института теории искусства АН СССР, 1954, № 4—5, стр. 145—166.

³ См. И. А. Шляпкин. Древние русские кресты, табл. VII, IX.

(в нижней теплой церкви) в Тутаеве Ярославской области¹.

Распятия бывают без предстоящих, с двумя предстоящими — Богородицею слева от креста и Иоанном Богословом справа от креста, с четырьмя предстоящими — Богородицею и Марией Магдалиной слева и Иоанном Богословом и Логием Сотником справа. Встречаются поздние, XVIII—XIX вв., распятия даже с двенадцатью и более предстоящими, почти каждый из которых держит так называемые орудия страстей Христовых — молоток, гвозди, клещи, лестницу, копьё, трость с губкой, смоченной уксусом и т. д. Распятия с предстоящими, вырезанными отдельно от креста, водруженного на пьедестале — «Голгофе», получили большое распространение в России после польского похода царя Алексея Михайловича в 1654—1656 гг., во время которого русские видели подобного рода скульптуру не только в католических костелах, но и в униатских храмах. Одна из первых русских «Голгоф» была сделана белорусским монахом-резчиком Ипполитом² для Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой, а затем ее перенесли во дворцовую церковь царя Алексея Михайловича в Кремль.

Деревянные скульптуры Николы Чудотворца были на Руси одними из самых любимых. Тема Николы очень распространена в русском искусстве — древней литературе, народном фольклоре (песнях, сказках, духовных стихах), прикладном искусстве и особенно в живописи.

¹ Поскольку описание этого произведения еще не было опубликовано, приведем полный текст его, который может быть полезен для начинающих работу по сбору и изучению скульптуры:

Распятие, XV—XVI вв. Барельеф на шестиконечном кресте, вделанном в углубление в стене, отделяющей трапезную от собственно храма. Фигура распятого выступает из основной массы креста. Лицо плоское, продолговатое с клинообразной бородкой. Невысоким рельефом едва выступают нос, глаза, рот, уши; усы нарисованы. Туловище непропорционально длинное, а ноги короткие. В поясе, там, где начинаются бедра, сделано рельефное углубление. Набедренная повязка темно-зеленого цвета. Нарисованный бант завязан посередине. В тех местах, где руки сочленяются с телом, из-под осыпи левкаса видна крупнозернистая паволока. Ленточный оклад по периметру всего креста — серебряный басменный XVII в. Нимб над головой распятого серебряный чеканный XIX в. Дерево — сосна, паволока, тонкий левкас, темпера. Размеры: крест — 203×135 см; распятие — 132×132 см; рельеф 3,5—5,5 см.

² См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 388—389.

Праздник Николы в отличие от многих других святых справляли два раза в году — зимой и летом.

Существуют два основных изображения Николы Чудотворца, истоки которых следует искать в древнерусской живописи. Очень распространенной на Руси была скульптура Николы Можая. Она появилась в XIV в.¹, в годы борьбы против татаро-монгольского ига. Согласно летописной легенде, когда захватчики осадили Можайск и хотели штурмом овладеть им, то на главных воротах города вдруг появился святой Николай, который держал в правой руке меч, а в левой — маленькую церковку, как символ охраняемого града. Татары испугались «видения» и бежали. Можайцы в благодарность за чудесное избавление сделали деревянную скульптуру Николы Можая, ныне находящуюся в Третьяковской галерее. Общая борьба русского народа против иноземных угнетателей обеспечила быстрое распространение этого скульптурного изображения по всей Руси².

Часто встречающимся сюжетом в скульптуре является ростовая фигура «защитника» древнего Зарайска — Николы Зарайского. Его изображают с евангелием в левой руке, а кисть правой — сложена для благословения. Никола Зарайский проявил свои «чудеса» во многих местах России, но более всего — в Зарайске. Как гласят легенды, не дал он погибнуть городу ни во времена лихолетья — начала XVII в., ни от Наполеона в 1812 г.

В ряде центральных и северных губерний и прежде всего в Тверской, Новгородской, Псковской, Смоленской, Ярославской, Московской в XVII—XIX вв. получили

¹ См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 338.

² Приведем в качестве примера каталожное описание еще нигде не опубликованной скульптуры этого сюжета, обнаруженной нами в Воскресенском соборе в Тутаеве:

Никола Можай, XVII в. Барельефная ростовая фигура прикреплена тыльной стороной к деревянному щиту. В правой руке Никола держит меч, а в левой — книгу. Книга приделана позже, так как под ней видны буквы подписи с титлами «Чудотворец». Слева на этом же уровне подпись с титлами: «Стый Николае». Судя по палеографии, подпись сделана одновременно со скульптурой в XVII в. Роспись полихромная с тонким рисунком, как на ярославских иконах XVII в. Дерево — сосна, паволока (на голове и на руках), левкас, темпера.

Размеры: щит — 160×85 см; Никола — 142×76 см; высота рельефа — 7,5—9 см.

большое распространение скульптуры Нила Столбенского. Нил — конкретное историческое лицо. Он постригся в иноки в 1505 г. и, решив повести отшельническую жизнь, удалился на остров Столбенский на озере Селигер, где и скончался в 1554 г. Скульптуры Нила бывают высотой от нескольких сантиметров до человеческого роста. Образ его условен, без черт портретности. Он изображается глубоким стариком в монашеском одеянии, опирающимся на небольшой выступ — сиденье и на два костыля, вбитых в стену. Изображение Нила стали вырезать с начала XVII в.¹, когда Нилов монастырь стал популярен среди паломников, видевших в жизни и деяниях его своеобразное решение извечной проблемы борьбы духа и плоти, добра и зла.

Скульптурные изображения Параскевы Пятницы — одни из древнейших на Руси. Имя Параскева — греческое. В переводе на русский язык оно означает приготовление к субботе. Своей популярностью эта святая во многом обязана языческой предшественнице — славянской Мокоши. Отголоски поверий, связанных с этой языческой богиней, как это ни парадоксально, оговорены в решениях Стоглавого церковного собора XVI в., записавшего в одной из своих ста глав: «В пяток (в пятницу) ручного дела не делати и женам не прясти и платье не мыти и пламени не разжигати».

Среди известных скульптур этого сюжета можно назвать ростовые фигуры Параскевы середины XVI в. — из Вологодского краеведческого музея и из Пятницкой церкви на Торговой стороне в Новгороде. Характерно, что культ Параскевы Пятницы получил распространение только в тех областях, где были сильны языческие поверья, связанные с богиней Мокошью. В Прикамье и Зауралье скульптур Параскевы встречается очень мало, буквально единицы.

Аналогичная картина вырисовывается при изучении распространения скульптур Георгия Победоносца (Змееборца). Больше всего их встречается в центральных и северных областях, меньше — на востоке и юге России. Этот святой, олицетворяющий борьбу двух на-

¹ См. статью Д. Яновича о Ниле Столбенском в альбоме А. А. Бобринского «Народные русские деревянные изделия». Изд. 2-е, вып. XI.

чал и победу добра над злом, почитается магометанами в Передней Азии, культ его распространен во всех странах Европы. В России он был особенно почитаем. Изображение его на коне с копьем было на древнейших русских монетах. Слово «копейка», кстати, произошло от копья Георгия. Георгий Победоносец как символ воинской доблести был в гербе Российского государства и в гербе Москвы. Именем его был позднее назван самый популярный орден — Георгиевский крест. В наше время георгиевская муаровая ленточка с оранжевыми и черными вертикальными полосами перешла на почетнейший орден «Слава». Русского Георгия трудно спутать с западноевропейской скульптурой. Там он чаще всего — галантный рыцарь в дорожных доспехах на холемом коне, а в России — народный ратник, севший на боевого коня, чтобы восстановить мир и справедливость на земле.

Георгий Победоносец, или, как называют его крестьяне, Егорий, «выполнял» обязанности охранителя скота. Нет сомнения, что Георгий наследовал их от своего языческого предшественника. Христианство чрезвычайно богато подобного рода заимствованиями из давних языческих времен. Особенно много их было в крестьянском земледельческом быту. В этой связи интересна молитва-заклинание, которую читали крестьяне перед началом весеннего выпаса скота:

Мы вокруг поля ходили,
Егорья окликали.
Егорий ты наш храбрый!
Ты спаси нашу скотинку
В поле и за полем,
В лесу и за лесом,
Под светлым месяцем,
Под красным солнышком,
От волка хищного,
От медведя лютого,
От зверя лукавого.

Среди ранних изображений Георгия Победоносца на коне, послуживших образцом для создания многих деревянных скульптур, можно назвать скульптуру, украшавшую главную проездную башню Кремля. В Ермолинской летописи за 1464 г. есть запись: «Того же лета, месяца июля 15, поставлен бысть святой великий мученик Георгий на воротех на Фроловских (Спасских),



Тяга к пластической весомости, материальности формы и естественной жизненности движения становятся в XVIII в. характерной чертой развития деревянной скульптуры.

резан на камени, а нарядом Васильевым Дмитриева сына Ермолина».

Скульптуры сидящих в темнице скорбящих Полunoшных Спасов появились на Руси из Польши, где подобные изваяния известны с XIV в.¹. Предание говорит, что когда в 1605 г. Лжедмитрий-I шел на Москву, то он на своем пути в некоторых церквях оставил скульптуры западного характера². В Путивле в Мовчанском Печерском монастыре именно в это время и появилась скульптура сидящего Спаса. Она изображала изможденного пытками Христа, схваченного из-за предательства Иуды и помещенного в темницу. В настоящее время в Путивльском краеведческом музее имеется скульптура

¹ См. Зигмунд Крушельницкий. К вопросу об иконографии Страждущего Спасителя.— «Бюллетень истории искусства» (на польском языке). Варшава, 1959, стр. 307—328.

² См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 387.

сящего Спаса первой половины XVII в., происходящая из Мовчанского монастыря. Не исключено, что это как раз и есть одна из тех скульптур, которую оставили поляки.

Осматривая как-то Ново-Иерусалимский Воскресенский собор, мы обнаружили в стене в северной части храма пустую нишу-темницу. От истринских старожилов мы узнали, что в темнице раньше находился Полунощный Спас в кандалах. Поскольку ниша была сделана одновременно со строительством первого этажа собора, то можно совершенно твердо сказать, что Ново-Иерусалимский Полунощный Спас является одной из ранних скульптур подобного рода в Центральной России и сделан был не позднее 50-х годов XVII в.

Примерно в одно время с Полунощными Спасами в России появились скульптуры Усекновенной главы Иоанна Предтечи. Сюжет этой скульптуры является пластическим решением библейского рассказа о том, как царь Ирод приказал отрубить голову Иоанну Предтече и на блюде выдать ее его врагам. Академик И. Э. Грабарь считает, что скульптурные головы Иоанна Предтечи «занесены с юга на север»¹. Этой же точки зрения придерживались С. Яремич и В. Нарбеков².

Значительное увеличение количества сюжетов деревянной скульптуры происходит в XVIII—XIX вв. Это было связано прежде всего с изменением иконостасов церквей. Древние иконостасы представляли из себя ряды параллельных брусьев—тябл с желобами, в которые вставлялись иконы. Такие иконостасы назывались тябловыми. В них не было места для круглой скульптуры. Тябла украшались плоской резьбой или росписью. Больше всего резных украшений в древних иконостасах было на царских вратах, но и они до XVII в. украшались в основном плоскорельефным растительным орнаментом. Начало расцвета русской иконостасной резьбы падает на конец XVII в., когда в России получил распространение стиль барокко. С этого времени происходит разительное видоизменение русского иконостаса. Статуар-

¹ Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. V, стр. 34.

² См. С. Яремич. Главы св. Иоанна Предтечи. — «Художественные сокровища России», 1901, № 2, § 18; В. Нарбеков. Южнорусское религиозное искусство. Казань, 1903.

ная скульптура и барельеф стали непрямым его украшением. Появляются произведения на сюжеты, ранее не встречавшиеся в иконостасной резьбе: «Моление о чаше», «Вознесение Христово», «Коронование Марии», резные Саваофы, статуи ангелов, держащих на блюде усековенную главу Иоанна Предтечи. Царские врата украшаются барельефным Благовещением, резными изображениями четырех евангелистов или сценой Тайной вечери.

На Руси не получили распространения такие, широко бытовавшие на Западе скульптуры, как Пиета — оплакивание Богоматерью Христа и Богоматерь с младенцем. Нам известно всего лишь одна деревянная Пиета XVIII в. в запаснике краеведческого музея Великого Устюга, а ростовых круглых деревянных скульптур XVII—XVIII вв. Богоматери с младенцем в музеях России вообще не встречалось. Поясная круглая скульптура XIX в. Богоматери с младенцем обнаружена нами всего лишь одна — в запаснике музея города Серпухова. Две поясные деревянные рельефные иконы с изображением Богоматери («Одигитрия» XV в. и «Страстная» XVII в.) есть в музее Андрея Рублева и в музеях Московского Кремля. Следует особо подчеркнуть, что на Руси в иконописи образ Богоматери с младенцем — едва ли не самый распространенный.

IV. Художественные особенности древнерусской скульптуры и произведений XVIII—XIX вв.



ля того, чтобы понять произведения древнерусского искусства, будь то скульптура или живопись, надо хорошо представлять историческую эпоху, в которую они были созданы, надо знать, для чего они предназначались, какие поверия были связаны с ними, надо знать географию их бытования, наконец, надо понимать язык этого искусства.

Развитие скульптуры на Руси можно сравнить с течением не широкой, но глубокой реки, зажатой скалистыми берегами. Идеология средневекового православия с его идеей возвышенной духовности наложила совершенно своеобразную печать на русское изобразительное искусство. Достаточно вспомнить неистового пророка Аарона из церкви Спаса Нередицы или фреску с изображением старца Макария Египетского из церкви Спаса на Ильине в Новгороде, выполненную Феофаном Греком в 1378 г. Под стать этим образам была и древнерусская скульптура. Изобразительный язык ее во многом сродни иконе. В скульптуре XV—XVII вв. пропорции человеческого тела вытянуты, изображениям людей присуща статичность поз. Выступающие невысоким рельефом фигуры по своему рисунку графичны. Изображение Богоматери, апостолов,

святых подвижников было плоскостным, условным, не похожим на реально существующих людей, так как они далеки от мира обыденности, жили в другом измерении, близком к абсолютному идеалу — невинно распятому богочеловеку. Такая трактовка образов объясняется требованиями средневековой системы понимания художественного целого. Среди произведений древней скульптуры нет образов слабых — все они гиганты духа, несокрушимой внутренней силы, фанатической веры в праведность своего подвижничества. В строгом силуэте, в ритме линий, тонов раскраски рельефа, как бы вырастающего из плоскости, художники искали и умели передать самое важное — духовную мощь, сложную внутреннюю жизнь образа. Прекрасным примером этого может служить Параскева Пятница XV в. из Галича, хранящаяся в местном краеведческом музее. В скульптуре органически сплелись, дополняя друг друга, рельеф и живопись. Суровое аскетическое лицо Параскевы вырезано предельно скупой и лаконично — всего в две плоскости. Одну составляют лоб и нос, другую — глаза, щеки и не по-женски твердый подбородок. Интересно, что по пластике в лице Параскевы очень много черт, роднящих ее с женской скульптурной маской из белокаменного декора церкви Покрова на Нерли (XII в.).

Древнерусские скульпторы, несмотря на кажущуюся примитивность их творений, прекрасно пользовались всем арсеналом выразительных средств и в особенности гиперболой, рождающей не пассивное, а активное восприятие образа. Когда им надо было выделить жест или движение, наиболее значительные резчики прибегали к смелой деформации пропорций тела. В фигурах распятий, самих по себе не очень больших, прибитые гвоздями руки и ноги, как правило, непомерно увеличены, так же как бывают увеличены благословляющие персты Саваофов.

Древнерусская скульптура отличается суровой простотой, серьезностью, глубоким драматизмом образов. Скупая моделировка энергично обобщает и упрощает формы тела. Композиция, отвлекаясь от всего несущественного, выявляет главное. Резчики, используя в своей работе исключительно богатый художественный опыт иконописцев, умели выявить глубокую одухотворенность,

казалось бы, обычных жестов и движений, с почти музыкальной выразительностью передающих внутреннее состояние.

Скульптура распятого из часовни кладбищенской церкви Жен Мироносиц Соликамска — произведение выдающихся художественных достоинств. Кто был в Пермской галерее, тот непременно запомнил этот шедевр. Крест не сохранился. Скульптура прикреплена к большому щиту черного цвета. Распятый изображен с согнутыми в коленях, отведенными в сторону от оси тела длинными ногами, как бы держащийся лишь на гонких, вытянутых вверх и в стороны, прибитых в кистях руках. Мягкий, плавный контур широкой в плечах фигуры с безжизненно склоненной в правую сторону крупной головой и натянутые, как струны, напряженные линии разбросанных в стороны тонких рук, создают поразительный эффект. Нечто подобное по силе выражения можно видеть в иконе XV в. «Положение во гроб» из Каргополя, хранящейся в Третьяковской галерее. Плавные музыкальные ритмичные линии склоненных скорбных фигур, оплакивающих Христа, разбиваются, как аккордом, резким по контрасту движением всплеснутых рук Марии Магдалины, издающей вопль отчаяния. Условные горы — лещадки, нарисованные художником на заднем плане и расходящиеся своими вершинами в разные стороны, развивают движение рук Марии, повторяя многократно этот звук, как эхо в горах.

Наряду с крупной статуарной пластикой в Древней Руси успешно развивалась рельефная резьба, украшавшая царские врата, аналои, свечные ящики, раки с мощами святых. Следует особо отметить, что в сохранившихся ранних раках XVI в. Зосимы и Савватия Соловецких и других видны первые зачатки русской портретной скульптуры. Рельефные клейма боковых стенок раки (1566 г.) Зосимы, хранящиеся в Оружейной палате, во многом напоминают клейма житийной иконы¹. Художнику надо было правдиво изобразить трудную, подвижническую жизнь Зосимы на затерянных в Белом море небольших островах Соловецкого архипелага, и он это сделал мастерски: композиции клейм у равнове-

¹ См. Н. Н. Померанцев. Русская деревянная скульптура, илл. 38, 40—41.

шены и отвечают назначению этого произведения, имеющего мемориальный характер.

Царское место (1551 г.) Ивана Грозного из Успенского собора Московского Кремля¹ — произведение светского характера. На рельефах, украшающих этот мастерски исполненный трон, изображены сцены из жизни великого киевского князя XII в. Владимира Мономаха, преемником и последователем которого считал себя Иван Грозный. Композиции рельефов царского места напряженные, в них удачно использован прием противопоставления динамического и статического. Действие в них разворачивается на фоне условного пейзажа с купами деревьев, лещадок — гор, архитектурных строений. Художник стремился придать событиям признаки жизненной реальности. Стилистически близки к царскому месту Грозного рельефы резных деревянных врат (1566 г.) из церкви Вознесения в Ростове Великом².

Характеристика образов в скульптуре XIV—XVI вв. давалась в полном отвлечении от реальной обстановки. Окружающая среда как конкретное место действия и активная сила, воздействующая на человека и несущая на себе отпечатки его деятельности, не была еще эстетически осознана художниками Древней Руси. Чаще всего у скульптур Николы Можая, Параскевы Пятницы и других, помещенных в киоты и прикрепленных спиной к доске, художником проводилась линия горизонта и вся нижняя часть доски, обозначавшая землю — «позем», окрашивалась в какой-нибудь темный цвет, а верхняя часть, обозначавшая воздух, делалась светлой. Этот прием известен и в иконе. Эффект его бывает исключительный — фигура приобретает устойчивость, монументальность. В крупной резной барельефной иконе с изображением архангела Михаила XVI в. из Рязани³ вместо земли дано условное облако, на котором он стоит. Расставленные в сторону ноги придают фигуре устойчивость, несмотря на то, что он как бы парит над землей.

Лишь в XVII в. изображение реальной среды, окру-

¹ См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 249, 151, илл. 142—144.

² См. Н. Н. Померанцев. Русская деревянная скульптура, илл. 54—55.

³ См. Г. К. Вагнер. Деревянный барельеф XVI в. из с. Пуятино Рязанской обл.

жающей человека, начало приобретать в скульптуре важное значение, предвещая переход к новой эпохе в развитии искусства. Скульптура «Чудо Георгия о змие» XVII в. (Архангельский художественный музей) ¹ из села Конец-Горье отличается от ранних эпических произведений этого же сюжета, таких, как Георгий Победоносец XV в. из музея Ростова Великого ² или Георгий XV в. из Юрьева-Польского ³, тем, что в ней, по существу, разыгран кукольный спектакль со многими действующими лицами. Георгий бьет копьём крылатого и хвостатого дракона, а из теремов, красиво вырезанных и вставленных в киот, наблюдают за единоборством царь и его приближенные. Для полноты и придания правдоподобия событию внутри киота иконописцем нарисовано озеро с каменистым берегом, где и происходит этот бой. По меткому определению искусствоведа Н. Врангеля, эта скульптура «говорит о более сложном замысле резчика, более причудливой фантазии, о меньшем понимании мудрости простоты» ⁴.

В середине XVII в. зародились новые, противоречащие принципам древнерусского искусства, явления, которые в своем последовательном развитии привели к преодолению изжившей себя средневековой условности, символичности художественного языка, а также прежних форм синтеза искусства. В XVIII в. строили много кирпичных церквей не только в городах, но и в селах. Их светлые интерьеры отличались пышностью украшений резных барочных иконостасов, светской праздничностью фресок и икон. Могла ли остаться прежней скульптура? Конечно, нет, она тоже претерпела изменения как с точки зрения формы, так и содержания. Если раньше ей была присуща плоскостная условность в трактовке тела, малая расчлененность поверхности, стремление к монументальной обобщенности форм и сдержанной полихромности раскраски и в конечном итоге она отличалась каноничностью, то теперь пластика стала другой. Реали-

¹ См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 414, илл. 293.

² См. Н. Н. Померанцев. Русская деревянная скульптура, илл. 11.

³ См. там же, илл. 13.

⁴ Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. V, статья Н. Врангеля «Допетровская эпоха».

Скульптура XVIII в. характеризуется решительным разрывом с образной системой древнерусского искусства, с ее средневековой условностью и символичностью художественного языка. Ей присущи стремление к реализму, к правдивой передаче тела.



стические начала в трактовке образа, нараставшие в течение всего предыдущего времени, привели к качественным изменениям всей церковной пластики. Жизнь активно вторгалась в искусство, ломая все условности и канонические преграды. Скульптура этого времени характеризуется решительным разрывом с прежней образной системой, стремлением к реализму, к правдивой передаче тела. В ней растет внимание к индивидуальности, к внутренней жизни личности.

В XVIII в. количество и художественный уровень светской пластики, развивавшейся параллельно с церковной, заметно возрастает. В скульптуре утверждаются типические черты и качества человека того времени, раскрывается сила и энергия его характера. Широкое распространение получает перспективный многофигурный рельеф, развивается скульптурный портрет. Помещицы усадьбы по примеру Москвы и Петербурга украшаются садово-парковой скульптурой. В связи с бурным строительством русского флота получила большое распространение корабельная резьба. Прекрасные образцы



В скульптуре XVIII—XIX вв. по сравнению с произведениями древнерусского искусства растет внимание к индивидуальности, к выражению внутренней жизни личности, она отличается большей демократичностью

круглой декоративной скульптуры в виде грифонов, львов, орлов с судов плещеевской флотилии сохранились в Переславском музее.

Художественная резьба по дереву в народном быту никогда не прекращала своего развития, но именно к этому времени относится пора ее расцвета. Домовая резьба (наличники окон, причелины, лобовые доски, охлупни, столбы крылец) и предметы русского быта (мебель, посуда, игрушки, формы для пасхальных куличей, пряничные и набоечные доски, прялки, рубели, вальки) обильно украшались резьбой. Все это оказало заметное влияние на развитие деревянной церковной скульптуры. Взять хотя бы производство резных деревянных игрушек в Сергиевом Посаде (Загорске) и в селе Богородском. Историк Иван Забелин пишет, что в Сергиевом Посаде еще в XVII в. покупались «для государевых чад всякие потехи»¹. В них преобладали сцены труда и русского быта, о чем можно судить по назва-

¹ И. Е. Забелин. Дворцовый быт русских царей. Ч. I. М., 1915, стр. 85.



ниям, дошедшим до нас из архивных материалов: «мужик с лошадыю и сохой», «две пряхи», «мельница с жерновами», «потешный городок с медведем». Эти игрушки легли в основу так называемых «хозяйств», вырезавшихся позже местными мастерами: «дровосеков», «пильщиков дров», «кузнецов», «обедающих в поле крестьян», «мужиков с медведями»¹. Игрушка Сергиева Посада, Богородского и других окрестных сел пользовалась неизменной любовью покупателей. Она сделана с подлинной выдумкой, окрашена сочным народным юмором, подкупает своей безыскусственностью, в ней заложен сильный эмоциональный заряд. Она отличается стремлением к реализму. Сергиевская по тематике ближе к городу — это расфранченные «дамы», щеголеватые «гусары», «продавцы» грибов, рыбы и других товаров. Главное содержание богородской резьбы — крестьянский труд в поле, в

¹ А. А. Авсеенок. Жанровые, бытовые мотивы в народной деревянной скульптуре XIX в. — Сборник трудов Научно-исследовательского института художественной промышленности, № 3, М., 1966, стр. 167.

лесу, дома. Сергиевская игрушка окрашена в яркие веселые тона, богородские изделия из липы, осины, ольхи хороши своей теплой текстурой дерева.

В конце XVIII в. неподалеку от Сергиева Посада в селе Вербилки Дмитровского уезда была открыта фарфоровая фабрика Гарднера, а позднее еще десять других фарфоровых предприятий. На этих заводах работало много резчиков по дереву, которые создавали формы для фарфоровых статуэток и сервизов. Не случайно поэтому среди фарфоровых и деревянных изделий встречаются одинаковые по сюжету вещи. Фарфоровый завод Храпунова в деревне Кузьево, Богородского уезда Московской губернии выпускал в XIX в. фигурку монаха со снопом за спиной. Из снопа высывалась голова женщины, которую монах пытался пронести к себе в келью. Точно такая же миниатюрная деревянная скульптура долгое время вырезалась в Сергиевом Посаде.

Резная игрушка оказала заметное влияние на деревянную церковную скульптуру в смысле ее демократизации и усиления реалистических начал. Резчики, занимавшиеся одновременно игрушкой, украшением резьбой домов и бытовых вещей, привнесли в церковную скульптуру яркий типаж, раскрепощенность движения, подробную повествовательность, свойственную всем народным апокрифам. Правда, это привело к композиционной измелеченности, утрате монументальности, излишней детализации. Появившиеся в XVIII—XIX вв. в магазинах церковного имущества и продававшиеся с рук на ярмарках и у входа в монастыри многофигурные «Голгофы», «Снятие со креста», «Успение Богоматери» и другие миниатюрные деревянные изделия были не чем иным, как теми же игрушечными «хозяйствами», которые делали богородские и иные резчики, только на библейскую тему. Некогда эпическое событие превратилось у них в занимательный рассказ, перегруженный подробностями.

Вопрос о взаимовлияниях народной игрушки и церковной скульптуры еще никем из специалистов не изучался и заслуживает подробного исследования. Можно с уверенностью сказать, что при внимательном рассмотрении не только богородской и сергиево-посадской, но, например, ярославской или тотьменской резной игрушки, мы найдем интересные сопоставления ее с местной деревянной скульптурой. Среди народных рез-

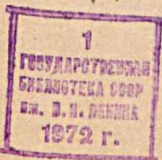
чиков в XVIII—XIX вв. было много «питерщиков» — людей, уходивших зимой на работу в Петербург и другие города. Занимаясь у себя дома и в «отходе» изготовлением резных иконостасов, деревянных скульптур, эти мастера, конечно, привносили в них элементы и приемы древних промыслов. Церковная скульптура этого времени, как правило, выделяется высокой культурой владения материалом и несет на себе какой-то особый отпечаток задушевности, простоты и искренности.

Типичными образцами культовой скульптуры XVIII в. являются четыре евангелиста от царских врат работы сольвычегодских резчиков¹, резные царские врата с четырьмя евангелистами работы моршанских резчиков Тамбовской области² и нигде ранее не опубликованные резные царские врата XVIII в. со сценой Тайной вечери из церкви села Ананьево Арефинского района, хранящиеся в Рыбинском музее Ярославской области. Заметим, что, несмотря на значительное расстояние, разделяющее Вологодскую и Ярославскую от Тамбовской области, одно и то же время создания этих скульптур наложило на них свой отпечаток. Евангелисты разительно отличаются от рассмотренных нами ранее произведений древнерусской пластики. Своим внешним видом евангелисты похожи на добрых и сердечных русских мужичков. Они даны в свободных, непринужденных позах. От прежней суровости не осталось и следа. Евангелисты не только не суровы, но даже и не строги. Они мирские, обычные люди, какие окружали резчика в его быту. В этом одна из характерных особенностей искусства XVIII в. Оно стало более земным, доступным и простым.

В царских вратах из села Ананьево евангелисты трактованы естественно и живо. Художник недостаточно еще овладел анатомическим знанием тела, но он явно стремился к этому. Композиция приобретает единство благодаря симметричному повороту голов евангелистов левой и правой сторон врат к центру. Игра драпи-

¹ См. А. Л. Каганович. Русская скульптура. Л.—М., 1966, илл. 25.

² См. Н. Н. Померанцев. Русская деревянная скульптура, илл. 72—73.



ровок активно участвует в передаче психологического состояния образов. Складки одежды, причудливо изгибаясь, создают напряженный ритм, тени подчеркивают вогнутость, а свет «лепит» выпуклость тела, выявляя движение задрапированной фигуры.

Тяга к пластической весомости, материальности формы и естественной жизненности движения становится в XVIII в. характерной чертой развития деревянной скульптуры. В сидящих в темнице Полунощных Спасах новое понимание формы проглядывается, пожалуй, ярче всего. Тема страдания выражена не органическим сочетанием рельефа и иконописи, как это было ранее, а чисто скульптурными средствами. Среди сотен сохранившихся произведений этого сюжета в разных музеях страны можно назвать ряд подлинных шедевров, таких, как Спас из Зарайска, Углича, Переславля-Залесского.

Полунощный Спас конца XVII—начала XVIII в. из Успенского собора Горицкого монастыря¹, находящийся в экспозиции Переславль-Залесского музея, по художественным качествам, может быть, лучший во всей России. Резчик блестяще справился со своей задачей. Он не просто рассказал о страждущем Христе, заключенном в темницу, а пластически выразил страдание.

В этом произведении ярко прослеживается классическая основа древнерусской пластики, имеющей самую тесную связь с иконой. Вместе с тем налицо качественное видоизменение ее — она стала круглой. Так же, как в иконах XV—XVI вв., фигура Спаса имеет удлиненные пропорции. Туловище Христа плоскостно, голова непропорционально маленькая, руки и ноги тонкие без всякого стремления подчеркнуть мышцы. Неизмеримо сложнее по сравнению с ранней пластикой стала композиция. Если прежние скульптуры были как бы прикованы спиной к плоскости, над которой они выступали, и схема их построения была рассчитана на одну — фронтальную точку зрения, то сидящий Спаситель находится в свободном пространстве, и его можно осматривать со всех сторон. В связи с этим рисунок контура скульптуры стал более сложным, ломаным, подвижным. Поло-

¹ См. М. В. Алпатов. Этюды по истории русского искусства. Т. I, стр. 195—200, илл. 144.

жение тела обрело жизненную естественность и свободу. Есть в этой скульптуре какая-то великая недосказанность, может быть, даже поэтическое прощение врагам своим, так как они «не ведут бо, что творят». Все это делает произведение подлинным шедевром, емким по вложенным в него чувствам, как образы Рублева и Дионисия. Тем и отличается древнее русское искусство, что в нем нет нарочитой эффектности. По своей сущности оно глубоко человеческое, искреннее, вызывающее сложную гамму эмоций.

В другой скульптуре Полуночного Спаса первой половины XVIII в. из Успенского же собора Горицкого монастыря есть черты, сближающие оба этих произведения. Не исключена возможность, что она сделана как свободное подражание рассмотренному нами шедевр. Однако второму резчику не удалось создать столь же глубокий образ. В композиции скульптуры есть просчеты, выдающие неумение мастера. В первой скульптуре сгорбившаяся фигура Спаса глубоко раскрывает его подавленное внутреннее состояние. Этому движению отвечает горестно склонившаяся на правую руку голова, так что взгляд Спаса падает не на зрителя, а как бы обращен внутрь себя. Во второй скульптуре схема построения значительно проще, отчего появляется некоторая застылость образа, одноплановость выраженных переживаний. Думается, что этот Спас сделан позже. В нем уже заметно стремление к передаче анатомических подробностей — грудобрюшной преграды, лопаток на спине, сильных натруженных рук и даже ногтей на пальцах рук. Крупные завитки волос, аккуратно уложенные на плечах, в своем рисунке имеют стилистические признаки зрелого барокко XVIII в.

Барокко является основным стилистическим направлением в искусстве XVIII в. И, естественно, деревянная скульптура сполна отдала дань этому стилю. В деревнях и селах окраин России отзвуки стиля барокко, трансформированного всякий раз свежо и оригинально, можно наблюдать в скульптуре вплоть до начала XIX в. В Центре же во второй половине XVIII в. уже можно отметить появление в первую очередь в иконостасной декоративной скульптуре признаков классицизма. Это объясняется синтетической связью и зависимостью всего декора церковного интерьера от архитектуры.



Барокко является основным стилистическим направлением в русском искусстве XVIII в. Барочная скульптура отличается повышенной внешней экспрессивностью.

В 1757 г. в Петербурге была учреждена Российская академия художеств. Начиная с этого времени влияние академизма на все русское искусство становится фактором, который никак нельзя обойти вниманием, когда мы рассматриваем развитие деревянной скульптуры. Ученики академии, работая в разных концах России, влияли своим примером как на творчество народных резчиков-доброхотов, так и на мастеров-профессионалов, бравших подряды на иконостасные работы.

В 1759 г. под руководством московского резчика Якова Жукова для только что отстроенного Успенского собора Горицкого монастыря Переславля-Залесского был создан величественный многоярусный иконостас¹. Эта работа — характерный пример иконостасов второй половины XVIII в. Объемный характер иконостаса Ус-

¹ См. И. Б. Пуришев. Архитектурные памятники Горицкого монастыря в Переславле-Залеском. Ярославль, 1968.

пенского собора выявляется не только благодаря введению в украшение колонн с коринфскими капителями, волют, круглых скульптур, но и ритмом пропорций. Устремленность вверх, динамизм иконостаса соответствуют архитектонике здания. Высокое художественное совершенство его достигается изяществом рисунка, богатством декоративного убранства, которое, однако, не скрывает конструкции. Композиция иконостаса центрична и симметрична. Это подчеркнуто несколько вынесенным вперед портиком с двойными колоннами, скульптурами, стоящими по сторонам, размером царских врат по сравнению с дверями в жертвенник и дьяконник, большими иконами центральной оси. Архитектурно-декоративные элементы не вытесняют живопись. Все находится в равновесии. Центральной частью иконостаса являются царские врата с горельефной сценой Тайной вечери и четырьмя резными символами евангелистов — львом, орлом, ангелом, быком. Можно предположить, что врата и находящийся над ним рельеф Покров Богоматери выполнены самим Яковом Жуковым. Художник стремится передать на плоскости глубину пространства при помощи архитектурных перспективных сокращений. Это подчеркнуто ломаной линией стола, уходящего в глубь зала, где происходит Вечеря, наличием прорезных окон за спинами сидящих апостолов и как бы понижением в глубине зала потолка, переднюю часть которого поддерживают ангелы в позе атлантов. Нет сомнения в том, что внутренняя отделка собора и, в частности, его иконостас оказали заметное влияние на последующее строительство в Переславле и во всей епархии, центром которой он был в это время.

Интересны попытки художников XVIII в. передать в деревянной скульптуре качества человеческих характеров — верность и предательство, добро и зло. Индивидуализируя облики святых, резчики не просто наделяют изображения людей возрастными чертами внешнего различия, а стараются, правда, еще несколько наивно, передать внутренние особенности человеческого характера. В сцене Вечери на резных царских вратах, получивших в это время повсеместное распространение, мастера нередко пытаются противопоставить Иуду всей остальной группе апостолов не только вынесением его, прячущего под стол мешочек с серебряниками, полу-



Игра складок одежды в произведениях XVIII—XIX вв. активно участвует в передаче внутреннего состояния образов.

ченными за предательство, на первый план, но и противопоставлением благородных лиц апостолов, полных задумчивости, бесхитростности и нравственной чистоты, уродливой, отталкивающей физиономии Иуды.

Цвет в деревянной скульптуре играет существенную роль. Он помогает лепить форму, повышает эмоциональную выразительность образов. В произведениях XVIII—XIX вв. цвет не столь мягкий и чистый, как в древнерусской пластике. Скульптура, не входящая в иконостас, раскрашивалась всегда более ярко. Излюбленными цветами были синий, красный, белый. В соответствии с жизненной реальностью верхняя одежда окрашивалась в более темные тона. В таких трагических скульптурах, как Полunoщный Спас, Распятие с предстоящими, употреблялись коричневые, синие, красные тона. Декоративная скульптура иконостасов была чаще всего монохромной — позолоченной или посеребреной. Ее объем помогала лепить светотень. Иногда

Начиная со второй половины XVIII в. в произведениях деревянной скульптуры нередко прослеживается влияние академизма.



лицо, кисти рук и стопы ног скульптуры в иконостасе раскрашивались темперой или маслом. Этим достигалось повышение ее выразительности.

В XIX в. овладение анатомией и стремление к правдоподобию зачастую обращались в натурализм. В образной системе древнерусского искусства с его приматом духовного над телесным для развития натурализма не было подходящей среды. Как только ослабли церковные преграды к правдивому изображению тела и началось овладение объемной формой, то сразу же натурализм, бывший до этого под спудом, начал быстро прогрессировать. Натуралистические тенденции ярко прослеживаются, например, в таком произведении Переславского музея, как Усекновенная глава Иоанна Предтечи из села Смоленского. Резчик главы Иоанна Предтечи сполна отдал дань натурализму, перешагнув в своем стремлении к правдоподобию границы реализма. Мертвенная застылость форм, заостренный нос, полуоткрытые глаза, отвисшие концы губ — все это вызывает неприятное, отталкивающее впечатление, усиленное раскраской бледного лица со следами крови на блюде. Суммируя общее впечатление, правильно будет отнести



Народные резчики привнесли в крупную статуарную скульптуру яркий типаж, демократичность образов, раскрепощенность движения, пластичность, подробную повествовательность, так характерных для резной деревянной игрушки (справа).

скульптуру не к XVIII в., как это считается в музее, а ко второй половине XIX в.

Русская деревянная скульптура столь же многолика и разнообразна по творческим находкам, как и живопись. Крупные статуарные изображения в большинстве своем внутренне значительны и весомы. Несмотря на отдельные недостатки, они восхищают темпераментностью резчиков. Образы, как правило, трактованы смело и оригинально, без всякой оглядки на авторитеты. Трудно, может быть, даже невозможно, найти две совершенно одинаковые скульптуры. Каждое произведение неповторимо и уже в силу этого представляет интерес. Это вовсе не значит, что все работы одинаково ценны. Коллекции скульптуры в музеях России, состоящие в основном из произведений XVII—XIX вв., неровные. В них есть подлинные шедевры, работы одаренных резчиков, а

есть и ремесленные поделки. Большая часть скульптур создана простыми людьми — крестьянами, кустарями, фабричными рабочими, для которых эти произведения были не заработком, а творческим самовыражением, стремлением ко всему самому чистому и заветному. В деревянной скульптуре следует особо отметить фольклорность образов, подкупающих народной мудростью, сердечностью, иногда грубоватой и наивной непосредственностью. Таковы почти все Николы, евангелисты или совершенно уникальный, ранее никогда не публиковавшийся архангел Михаил XVIII в. из Кудымкара — здоровый деревенский парень с широкой простодушной улыбкой, держащий на цепи и полирающий ногами самого дьявола.

Скульптура по своей природе демократичное искусство. Обычно ее делали не для дома, т. е. только для себя, а для общего поклонения. Поставленная в храме скульптура переставала быть личной собственностью. Она становилась общественным «достоянием», и народная молва нередко возводила ее в ранг местной чудотворной святыни, «совершавшей» свои деяния чаще для «христиан малых», чем для богатых.

Примерно с середины XIX в. монументальность и образный строй скульптуры мельчают. Из некогда величественных и полных внутренней силы Никол, Параскев, апостолов, распятий с предстоящими, где каждый образ значителен и индивидуален, скульптура превращается в статуэтки массового производства. Из предметов поклонения она становится украшением храма, а то и домашнего «красного» угла и служит лишь наглядной иллюстрацией к Евангелию. Рождение деревянной скульптуры было вызвано социальными, экономическими и культурными условиями развития России. Изменение этих же условий в период промышленного капитализма прекратило ее существование, как значительного и яркого явления в истории русского искусства. В этом смысле судьба деревянной скульптуры близка судьбе многих народных кустарных промыслов, захиревших и прекративших свое существование во второй половине XIX в.

* * *

В своем развитии деревянная скульптура пережила два официальных запрета Синода. Первый указ о за-

прете скульптуры и исправлении иконного писания вышел в 1722 г. В нем сказано: «резных икон и отлитых не делать и в церквях не употреблять, кроме распятий, искусною резьбою учиненных», так как «в России сей обычай, что резные неумеренные иконы устроить вшел от иноверных, а наипаче от римлян и от последующих им порубежных нам поляков, которым, яко благочестивой нашей вере несогласным, последовать не подобает». Несмотря на строгости петровского времени, запретить изготовление скульптур этот указ не мог. Отойдя от канонов и условностей прежней образной системы, русское искусство не могло остановиться в своем развитии на полпути, так же как не могло повернуть вспять. Оно должно было пройти и прошло полный цикл развития, обретя иное качество, достигнув невиданных высот в новой художественной системе. Указ о запрещении деревянной скульптуры издавался еще раз в ноябре 1832 г. Он категорически требовал «нигде в церквях не иметь никаких изображений, кроме образов»¹. Как первый, так и второй указы преследовали чисто политические цели — борьбу с католицизмом. Кроме ущерба для русского искусства, эти указы Синода ничего не принесли. После выхода указа от 30 ноября 1832 г. по всей России началось буквальное уничтожение деревянной скульптуры. Ее изымали из церквей и часовен, обрекая на гибель в непригодных для хранения местах. Сейчас даже трудно сказать, сколько тысяч произведений было уничтожено. В одном нельзя ошибиться, что среди них, конечно, погибли и шедевры, могущие составить славу всему русскому ваиянию.

География распространения деревянной скульптуры еще недостаточно изучена. Сейчас можно с определенностью говорить только, что ее много было в западных, северных, центральных областях России, меньше было в южных областях и в Сибири, но делать окончательные выводы еще рано. Для этого потребуются много времени и усилий энтузиастов во всех областях России. Нерешенным пока остается вопрос о школах русской деревянной скульптуры. Определение географических границ и художественных особенностей школ, если таковые и бы-

¹ Руководственные для православного духовенства Указы святейшего правительствующего Синода с 1721 по 1878 г. М., 1878.

ли, представляет значительную трудность. Дело в том, что скульптура получила широкое бытование лишь начиная с XVII в., а расцвет ее падает на XVIII — начало XIX в., когда ее стали изготавливать повсеместно и когда уже границы художественных школ значительно стерлись в рамках единого централизованного государства. Русский народный костюм тоже, например, имеет очень глубокие традиции. Однако границы его проводят очень осторожно, четко разделяя лишь северорусский и южнорусский комплекс одежды. Костюм же центральных губерний имеет много общих черт с тем и другим комплексами. Подводя итог сказанному, правильнее будет не спешить с выводами, а попытаться разобраться в общих тенденциях развития деревянной скульптуры, исходя из имеющихся коллекций в музеях России и одновременно проводя работу по изучению и сохранению оставшихся памятников.

Русская деревянная скульптура, памятники которой мы рассматривали, прошла длительный и сложный путь исторического развития. Ее истоки восходят к языческой статуарной скульптуре. Она испытала влияние византийской и западноевропейской церковной пластики, на разных этапах с разной силой оказывавших свое воздействие на нее.

Начиная с XVIII в. сильно повлияли на развитие ее светская статуарная скульптура и декоративная резьба. Русская деревянная скульптура являет собой как бы сплав, в котором есть и языческие «вкрапления», и то, что осталось от древнерусского искусства, она пережила влияние стилей барокко и рококо, классицизма и ампира, в иных произведениях XIX—XX вв. — модерна. И все-таки, несмотря ни на какие влияния, русская деревянная скульптура — явление подлинно национальное по своему духу, по технике и приемам, по пластике и формотворчеству. Так же, как в литературе и живописи, в ней нашли свое выражение мысли и чаяния русского народа, его духовные идеалы, стремление к прекрасному. Памятники русской деревянной скульптуры доносят до нас дыхание времени, они могут служить своеобразной иллюстрацией не только истории, жизни и быта русского народа, но, самое главное, глядя на них мы можем видеть, какой огромной тягой к творчеству обладали крестьяне, ремесленники, фабричные рабочие —

русский народ. «Основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и кости, оружейники, маляры, портные, портнихи и вообще ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи» (М. Горький).

Золотой век деревянных изделий остался позади. Никогда больше дереву не занять того места в нашем быту, которое принадлежало ему в прошлом. Иные названия сейчас в ходу... Но как и прежде, к нему будет обращаться человек. Старое протянет руку новому, и художник будущего восхитится творениями предков. Хорошо сказал Николай Рерих: «Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего!»

Фундаментом подлинного новаторства, как это ярко видно на примере произведений выдающихся советских скульпторов Сергея Коненкова, Степана Эрзи, Василия Ватагина, всегда было и будет творческое претворение традиций национального искусства.

В последнее время деревянная скульптура прошлых веков все больше и больше привлекает к себе внимание талантливой молодежи. Музеи Перми и Переславля-Залесского, Ярославля и Новгорода, Архангельска и Вологды стали для художников буквально местом паломничества.

Русская деревянная скульптура является составной частью национальной культуры, уходящей своими корнями в глубь веков. Изучение ее является необходимостью. Она открывает новые горизонты для скульпторов, работающих не только в дереве, но и в других материалах. В конечном итоге речь идет о художественных традициях, которые питают живительными соками всякое большое искусство.

Список рекомендуемой литературы

• Алпатов М. В. О русской народной скульптуре. — В кн.: Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967.

• Бобринский А. А. Народные русские деревянные изделия и предметы домашнего обихода. Альбом. Вып. I—XII. М., 1911—1914 гг.

• Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры. М., 1966.

• Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. М., 1968.

• Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву. XVIII—XX вв. М., 1960.

• Воронов В. С. Народная русская резьба. ГИЗ, 1925.

• Евдокимов И. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921.

• Званцев М. П. Нижегородская резьба. М., 1969.

• Леонов А. И., Померанцев Н. Н. Деревянная скульптура. — В кн.: Русское декоративное искусство, т. I. М., 1962, стр. 109—158.

Померанцев Н. Н. Вступительная статья к каталогу выставки деревянной скульптуры и декоративной резьбы. М., 1964.

Померанцев Н. Н. Русская деревянная скульптура. М., 1967.

Преснов Г. М. Скульптура первой половины XVIII в. — В кн.: История русского искусства, т. V. М., Изд-во АН СССР.

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

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

Церетелли Н. Русская крестьянская игрушка. М., 1933.

Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Севера. (Проблема развития художественной традиции в русском народном искусстве). Автореферат диссертации. Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). М., 1961.

Список иллюстраций

1. Деревянный идол. Фрагмент. Тобольск. Музей.
2. Распятие. Фрагмент. XV—XVI вв. Тутаев, Ярославской обл., Воскресенский собор.
3. Никола Можай. Фрагмент. XVII в. Тутаев, Покровская церковь.
4. Никола Можай. Фрагмент. XVII в. Переславль-Залесский. Историко-художественный музей.
5. Ботик Петра I. Конец XVII в. Ленинград, Военно-морской музей.
6. Корма ботика Петра I. Конец XVII в. Ленинград, Военно-морской музей.
7. Полунощный Спас. XVIII в. Вологодские резчики.
8. Полунощный Спас. XVIII в. Березники, музей.
9. Евангелист. XVIII в. Владимирские резчики. Собрание И. С. Глазунова.
10. Апостол. Фрагмент. XVIII в. Балахна, музей.
11. Ангел. Фрагмент. XVIII в. Балахна, музей.
12. Апостол. Фрагмент царских врат. XVIII в. Рыбинск, музей.
13. Предстоящая. XVIII в. Вологда, музей.
14. Архангел Михаил. XVIII в. Северные резчики.
15. Иоанн Богослов. XVIII в. Новгород. Музей религии и атеизма.
16. Богоматерь. Фрагмент. XVIII в. Переславль-Залесский, музей.
17. Полунощный Спас. Фрагмент. Конец XVIII в. Зарайск, музей.
18. Евангелист. XVIII в. Балахна, музей.
19. Деревянная игрушка. XIX в. Сергиевские резчики. Собрание Я. Н. Манухина.
20. Улей. XIX в. Загорск, музей-заповедник.
21. Улей. XIX в. Загорск, музей-заповедник.
22. Деревянная игрушка. XIX в. Сергиевские резчики. Собрание Я. Н. Манухина.
23. Ковш. XVIII в. Собрание Я. Н. Манухина.
24. Городецкое инкрустированное дноце прялки. XVIII в. Собрание В. П. Пензина.
25. Лев. Деталь резного белокаменного декора. XIII в. Георгиевский собор Юрьева-Польского.
26. Русалка. Глухая резьба. Деталь декора деревянного дома. XIX в. Городец.

На 1-й странице обложки — деревянная скульптура «Мужичок». XVIII—XIX вв. Переславль-Залесский, музей. Фото на обложке и в тексте В. А. Десятникова.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
I. ИСТОКИ РУССКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ	11
II. МАТЕРИАЛ И ТЕХНИКА	17
III. ОСНОВНЫЕ СЮЖЕТЫ И ИХ ПРОИСХОЖДЕНИЕ	24
IV. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНЕРУССКОЙ СКУЛЬПТУРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVIII—XIX вв.	32
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	53
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	54

Владимир Александрович Десятников

РУССКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА

Редактор *К. М. Чушкова*

Обложка *А. А. Астрецов*

Художественный редактор *В. Н. Конюхов*

Технический редактор *Т. В. Пичугина*

Корректор *Н. Д. Мелешкина*

А 09406. Сдано в набор 3/У 1972 г. Подписано к печати 4/IX 1972 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Бум. л. 0,875. Печ. л. 1,75. Условн. печ. л. 2,94. Уч.-изд. л. 2,87. Тираж 5 000 экз. Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4. Заказ 1045. Типография Всесоюзного общества «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4. Цена 10 коп.



XVIII—XIX вв. — время одного из сильных расцветов художественной резьбы по дереву. Из дерева изготовлялось почти все, что окружало русского человека в быту.



Белокаменные украшения Георгиевского собора XIII в. в Юрьеве-Польском и верхневолжская домовая резьба XIX в. имеют много общего в технике плоскорельефной резьбы и в орнаментике. (См. стр. 4 обложки).

10 коп.

79107

