

ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА

Официальное признание творчества народных мастеров в области деревянной скульптуры было необычным. Указ Синода от 21 мая 1722 года гласил: «...в храмах многая неисправность... обретается... а именно: резные или истесанные, издолблленные, изваянные иконы, которые за недостатком искусного мастерства весьма церковному благолепию противны... а дерзают истесывать их сами неотесанные невежды и вместо сообразных святых и благообразными лицами образов безобразные, на которые смотреть гадко, болваны и шуды поставляют... принужден св. Синод запретить сие».

Несколько раньше не менее резко против культовой деревянной скульптуры выступали ревнители древних обрядов — старообрядцы. Сосланный вместе с протопопом Аввакумом в Пустозерск дьяк Федор в послании из земляной тюрьмы, обрушив свой гнев на священников официальной церкви, в полемической горячности не забыл упомянуть и ненавистные ему объемные раскрашенные изображения святых. Он писал: «Священство покупное и скверное будет стояти в алтарех церковных... яко повалленные

болваны... будут глупы и неучительны и на всякое дело благонеискусны».

Такое редкое единство в оценке произведений деревянной скульптуры со стороны двух враждующих направлений русской церкви было вызвано не только заботой об уровне художественного мастерства народных резчиков.

Конец XVII — начало XVIII века в русском искусстве были периодом освоения общеевропейского художественного стиля барокко. На убранстве церквей это отразилось прежде всего в том, что вместо традиционных плоскорельефных резных икон и изображений святых в декор зданий и в резные иконостасы стали энергично вводить круглую деревянную и каменную скульптуру. Указ Синода и высказывания старообрядцев были направлены главным образом против увлечения объемными изображениями, против установки статуй в иконостасах церквей, в чем усматривалось недопустимое сходство с убранством католических храмов. Это, в частности, отмечал другой указ Синода, подписанный несколько раньше — 12 апреля, где говорилось о происхождении от-

дельных резных икон «от иноверных, а наипаче от Римлян и от последующих им порубежных нам Поляков».

Однако отвергнутое искусство не было ни слабым, ни подражательным. Вторая половина XVII—начало XVIII века явились периодом массового развития деревянной скульптуры. В городах и селах, в многочисленных ремесленных центрах резьбы по дереву мастера исполняли для украшения церквей традиционные рельефные и объемные изображения Богоматери, Параскевы-Пятницы, Николы Можайского и других святых. Но особенно широкое распространение получила иконостасная скульптура. В церквях городов, торговых сел и богатых деревень устанавливались многоярусные резные иконостасы, украшенные объемной или плоскорельефной скульптурой. На царских вратах, на узловых деталях конструкции этих иконостасов, на выступающих карнизах, раскрепованных арках, в резных картинах среди пышных завитков растительного орнамента помещались изображения ангелов, херувимов, апостолов. В завершении иконостаса укреплялись многофигурные композиции «Распятие с предстоящими», «Вознесение» и другие сцены евангельского цикла.

В иконостасной скульптуре бережно сохранялись богатые художественные традиции искусства Древней Руси, быстро осваива-

лись новые приемы объемной резьбы, вводились необычные сюжеты. В занятие скульптурной резьбой быстро включались мастера многочисленных окраин страны, возникали новые центры и направления этого искусства.

Примечательно, что в трактате знаменитого иконописца второй половины XVII века Симона Ушакова скульптура была названа одной из первых по значению среди видов искусств. Современник художника, придворный поэт Симеон Полоцкий в это же время посвятил деревянной скульптуре несколько стихов, воспевал в своих виршах произведения «острым хитро длатом изваянных».

Ориентация на европейскую художественную культуру, характерная для искусства XVIII века и особенно Пётровской эпохи, в народной скульптуре проявилась по-разному. Мастера деревянной скульптуры Южной и Центральной России с помощью белорусских и украинских резчиков энергично осваивали приемы барокко. Из культового искусства Польши и Германии были заимствованы некоторые популярные сюжеты. В русских церквях появились исполненные местными резчиками неизвестные ранее объемные изображения «Христа в темнице», сцены казни и истязания Христа, оплакивания. Позднее новшества быстро распространялись на север России. После церковных реформ патриарха Ни-



кона в творчестве отдельных мастеров эпизодически проявлялся интерес к древним памятникам русской пластики, а порой обнаруживалось знакомство с произведениями византийского искусства.

Разрозненные события и факты давнего времени... Различную роль сыграли они в истории деревянной скульптуры. Одни про-

шли незамеченными, малозначительными эпизодами. Влияние других ощущалось на протяжении нескольких десятилетий спустя и отразилось на судьбе памятников деревянной скульптуры, созданных в предшествующую эпоху.

Указ Синода не остановил развитие деревянной скульптуры. Быстро возобновилось, а местами

и совсем не прекращалось изготавление резных икон и скульптур. Уже через несколько лет после издания указа большинство новых иконостасов покрывалось скульптурным декором, в наиболее значительных местах резного сооружения появились изображения евангелистов, Саваофа, «Тайной вечери» и т. п.

Однако указ Синода все же сыграл отрицательную роль в истории деревянной скульптуры. Ей был нанесен громадный урон. Резные изображения сбрасывались с иконостасов, уничтожались или отправлялись в губернские города, в Синод, складываясь

лись в подвальные помещения и на чердаки церквей, откуда, впрочем, через некоторое время вновь переносились в часовни и церкви окрестных деревень и сел. Крупные меры, характерные для эпохи Петра I, с не меньшим усердием были повторены в XIX веке после очередного запрещения деревянной скульптуры указами Синода в 1830 и 1832 годах. Немало памятников погибло также при пожарах и многочисленных перестройках и обновлениях внутреннего убранства церквей.

Дошедшие до нас произведения народной деревянной скульптуры — сохранившиеся комплексы декора церквей и резных иконостасов, собранные в музеях отдельные скульптуры и многофигурные композиции — убедительно свидетельствуют о ней как о крупном художественном явлении.

Обширная коллекция Русского музея не может дать полного представления об истории народной деревянной скульптуры. Разные периоды, направления и центры представлены в ней неравномерно. Неизвестны не только имена мастеров, но порой и церкви, для которых первоначально предназначались скульптуры.

Большая часть музейной коллекции была собрана научными экспедициями в районах русского Севера.

В 1959 году из подвальных помещений бывшего древлехрани-



Евангелист Лука. 1730-е гг.
Великий Устюг

лица Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге были вывезены в Русский музей парные изображения двух ангелов и три статуи евангелистов Луки, Иоанна и Матфея. Громадные фигуры ангелов (высота 275 см) с поднятыми распластанными крыльями представлены в торжественном шествии. Их головы повернуты к центру. Длинные с позолотой одежды крупными складками ниспадают к ногам. Мягко очерчен силуэт фигур. На месте перехода к фону рельеф заовален. Все линии одежды словно вторят замедленному ритму движения. Скульптурное решение фигур различно. Голова и руки ангелов моделированы объемно, тела даны в низком рельефе. Мало следя естественному направлению складок одежд, резчик нанес на уплощенные изображения серповидные порезки. Дуги выемок и резкие перепады объемов придали статичным в целом фигурам необходимую упругость движения, усилили их декоративность. Особенно тщательно мастер исполнил головы ангелов с характерным, несколько грубоватым местным типом лица. В этих произведениях, созданных на рубеже XVII и XVIII веков, проявляются старые традиции и поиски нового. Плоскорельефное линейное решение темы соединилось здесь с попыткой передать лицо и руки ангела пластическими средствами, отвлеченност древнерусской скульптуры — с

иным, реалистическим в своей основе толкованием образа.

Фигуры ангелов предназначались для иконостаса самой ранней каменной постройки города — церкви Вознесения (1648). Многоярусный резной иконостас этого времени до нас не дошел. Он был разобран и заменен новым, очевидно, еще в конце XVIII века. Но сохранились отдельные детали его конструкции, фрагменты декоративного убранства, разрозненные скульптуры и рельефные композиции, по которым в самых общих чертах можно представить облик резного сооружения и место фигур ангелов в ансамбле.

Основным мотивом декора многоярусного иконостаса был сочный растительный орнамент. Золоченые ветки с тугими, закрученными в спираль побегами — «травы разметные», выполненные в технике плоскорельефной резьбы и резьбы «напроем», — плавно растекались по плоскости иконостасной рамы, заполняли царские врата, резную стрельчатую арку, объединившую в себе сень и колонки. Центральная часть иконостаса, ориентированная на главный неф церкви, была украшена особенно нарядно и пышно. В узорочье трав мастера разместили множество плоскорельефных фигурок святых, в ажурный узор вплели объемные головки херувимов. Над царскими вратами были установлены массивные по сравнению с другими изображениями

фигуры ангелов, хранящиеся сейчас в Русском музее.

Резное убранство иконостаса воспринималось постепенно. Крупные формы скульптур ангелов привлекали внимание сразу. Мелкие фигурки праотцев, пророков и херувимов выделялись из орнаментального ковра лишь при внимательном обозрении с небольшого расстояния.

Иконостас церкви Вознесения с его цельностью скульптурного и орнаментального декора был, по существу, последним крупным комплексом плоскорельефной

резьбы на русском Севере. Развитие художественной культуры конца XVII — первой половины XVIII века предъявило новые требования к архитектуре и убранству иконостаса. Строительство просторных, наполненных светом церквей, возведение разнообразных по архитектурной композиции иконостасов вызвало к жизни более свободную систему скульптурного декора. В иконостас стали вводиться обособленные статуи святых и многофигурные композиции. Мастера начали широко использовать патетику жестов, драматизм сюжетов и другие доступные скульптуре выразительные средства воздействия на чувства зрителя.

Наиболее ранними произведениями нового направления деревянной скульптуры в коллекции музея являются статуи евангелистов из Великого Устюга. Крупные фигуры с первого взгляда привлекают своей мощью и особой внутренней экспрессией. Эпически сиры Лука; мудрой просветленностью отмечен образ Иоанна, величествен Матфей. Лица евангелистов лишены созерцательности, религиозного экстаза, свойственного многим скульптурам этого времени. Это мыслители, воплощенные в дереве местным художником.

История создания этих скульптур необычна. В 1728—1732 годах в Великом Устюге был перестроен Успенский собор. Его внутреннее пространство было



Евангелист Матфей. 1730-е гг.
Великий Устюг

значительно расширено. Два из четырех поддерживающих свод столбов были уbraneы, увеличен барабан и растесаны окна. Для перестроенного собора местным мастерам был заказан резной многоярусный иконостас. Скульптурные изображения евангелистов должны были занять несколько неожиданное место. Два из них предназначались для завершения иконостаса и должны были крепиться на парусах, отходящих от алтарной арки, два других — над капителями колонн. Неизвестно, кому принадлежал замысел резного убранства Успенского собора, был ли он обусловлен заказчиками или предложен кем-нибудь из мастеров, знакомых с аналогичными интерьерами московских церквей. Известно только, что работы по созданию иконостаса и отделке церкви очень затянулись.

Большие трудности вызвало исполнение скульптур евангелистов. Знакомство устюжских мастеров с объемной скульптурой барокко было довольно приблизительным. В изображениях евангелистов, выполненных после долгой отсрочки, мастерам так и не удалось в полной мере овладеть необходимыми профессиональными навыками. Отдавая должное широте замысла резчиков этих скульптур, нельзя не отметить, что в изображениях фигур, особенно Луки, скульптор еще не освободился от традиционных приемов плоскорельефной

резьбы. Фигуры евангелистов уплощены, почти распластаны, и, несмотря на множество поворотов и сложные жесты, мастеру не удалось достичь пространственного решения композиции.

Как могла зародиться мысль о создании монументальных скульптур у мастеров, привыкших иметь дело с плоскорельефными изображениями, и насколько самостоятелен был в своей работе их автор? Ответ на этот вопрос дает сходство евангелистов из Великого Устюга с гравюрами так называемой Библии Мартина Лютера, изданной во Франкфурте-на-Майне в 1704 году. Особенно близки изображения Матфея. Скульптор лишь несколько изменил поворот головы, по-иному разместил складки одежды; пальцы правой руки, изображенной на гравюре с пером, сложил в благословляющем жесте. Однако на этом и заканчивается сходство. Каждая из скульптур неповторимо индивидуальна и выразительна.

Само по себе обращение к графическимprotoоригиналам не было чем-то исключительным в творческой практике мастеров того времени. Иконописцы и ремесленники, работавшие в разных областях художественного творчества, широко использовали в своих работах гравюры из зарубежных и отечественных книг. В Великом Устюге еще в 1643 году были переведены на русский язык подписи под иллюстрация-

ми хранившейся в Успенском соборе голландской Библии Пискатора. К гравюрам этой библии в XVII и XVIII веках неоднократно обращались устюжские икоонописцы. А около 1663 года резчики этого города, воспользовавшись гравюрой европейского художника, вступили даже в своеобразное состязание с искусством мастеров древней Византии. Тайно, по заданию воеводы — перешедшего на службу к московскому царю бывшего секретаря польского короля Петра Потоцкого, — они исполнили рельеф «Чудо Георгия о змие» с латинской надписью, взятой с арки Константина в Риме. Надпись, в искаженном переводе которой, сделанном Потоцким, упоминалось имя Константина и дата — 333 год, стала известна в Москве. В 1678 году в Великий Устюг была направлена грамота патриарха Иоакима с требованием об отправке «древнего начертания иконы, которая... подписана на имя греческого великого царя Константина». Рельеф с почестями был доставлен в Москву и установлен в Успенском соборе Кремля. Подделка удалась устюжским мастерам. Вплоть до 1915 года, когда тайна «устюжского изваяния» была раскрыта историком А. Смирновым, рельеф считался произведением византийских мастеров, а его появление на Руси связывалось с именем Софии Палеолог.

Мастера, создавшие в 1730 годы статуи «Евангелистов», обра-

тились к иллюстрациям Библии Мартина Лютера по иной причине. Гравюры помогли им, хотя и довольно приблизительно, освоить некоторые художественные приемы стиля барокко, новые приемы изображения человека. Но в полной мере постичь этот сложный стиль устюжским резчикам не удалось.

Были ли приведены в художественное согласие с убранством интерьера и резным иконостасом



Богоматерь. XVIII в.
Из Вологодской губ.

монументальные изображения евангелистов, нам неизвестно. Можно лишь предположить, что ансамблевое решение скульптурного и орнаментального декора не было особенно удачным. Не простояв и пятидесяти лет, после небольших разрушений, которые нанесла молния, иконостас церкви был разобран. Скульптуры евангелистов перенесли в соседний Михаило-Архангельский монастырь, откуда они и поступили в Русский музей.

Обращение к объемной скульптуре мастеров иконостасной резьбы в XVIII веке было повсеместным. Однако новые художественные идеи в каждом центре скульптурной резьбы воспринимались по-своему. Так, например, мастера, исполнившие фигуры предстоящих для «Распятия», завершившего иконостас одной из церквей Судромского погоста Вологодской губернии, создали произведения, в которых динамика и орнаментальность складок разевающихся одежд, броская яркость раскраски и позолоты и другие особенности нового стиля удивительным образом соединились с характерными для древнерусской пластики приемами изображения человека. Столпообразные фигуры Богоматери и Иоанна уплощены, статичны. Трагический драматизм сюжета раскрыт сдержанно и скрупулезно. Слегка склонил голову в сторону распятого Христа Иоанн, бессильно сплетены пальцы рук Марии.

По приемам пластического решения названным скульптурам близок «Саваоф» из Псковской губернии. Массивная угловатая



Иоанн Богослов. Втор. пол. XVIII в.
Из Новгородской губ.

Фигура старца с поднятыми в благословляющем жесте руками изображена выступающей из облаков. Голова Саваофа выполнена объемно, тело — в невысоком рельефе. Симметричность жестов рук, фронтальная распластанность фигуры несколько скрадываются головками херувимов, жи-

вописно размещенных на овалах громоздких, похожих на глыбы камней облаков. В проработке складок одежды, в передаче объемов заметна неопытность резчика, невысокий уровень его профессионального мастерства. И вместе с тем автору этой скульптуры удалось создать впечатляющий образ понятного ему, в меру сурового и доброго «крестянского бога».

Иным, декоративным в своей основе решением темы отмечены произведения, вышедшие из мастерских ряда городов и крупных монастырей. В коллекции Русского музея хранится несколько десятков скульптур второй половины XVIII века из иконостасов церквей города Углича, деревень и сел, близких к Кирилло-Белозерскому монастырю.

Деревянная скульптура, вывезенная из этих мест, — это плотные в длинных золоченых одеждах фигуры предстоящих, апостолов, ангелов. Они выделяются высоким мастерством исполнения, многообразием приемов резьбы, раскраски и позолоты. Выразительны скульптуры Богоматери и Иоанна Богослова из композиции «Распятие», найденные в 1962 году на сеновале в деревне Ламаниха Череповецкого района Вологодской области. Фигуры святых представлены в рост. Мягко моделированы их лица, изысканные сдержанные жесты. В длинные золоченые одежды задрапированы тела. Складки ткани плавно



*Христос в темнице. XVIII в.
Из Вологодской губ.*



струятся вниз. На выступающих местах они дробятся, сверкают мелкими золочеными гранями. Мастера, создавшего эти скульптуры, почти не затронул драматизм самой сцены «Распятия». Его больше привлекли декоративные возможности резной золоченой скульптуры, и он раскрыл их со всем мастерством незаурядного художника. В фигурах ангелов из церквей бывшего Вытегорского уезда Олонецкой губернии и евангелистов из Углича раскрылась еще одна сторона мастерства народных резчиков — их умение передать фигуру в движении, в сложных ракурсах и позах.

Как барельефная, так и круглая иконостасная скульптура являлась частью декоративного

храмового убранства, и ее художественный язык, несмотря на яркие проявления реалистических наблюдений, оставался условным. Более четко народное толкование евангельских легенд и образов святых проявилось в отдельных произведениях дере-



*Апостол Петр. Деталь.
Втор. пол. XVIII в.
Из Балахны Нижегородской губ.*

*Ангел. Втор. пол. XVIII в.
Из Вытегры Олонецкой губ.*



вянной скульптуры, в частности в изображениях «Христа в темнице». Композиция «Христос в темнице» известна также под названиями «Спас полуночный», «Страдающий Христос», «Истинный Христос» и другие. В XVIII веке они приобрели необычайную популярность. Их помещали в церквях и часовнях, устанавливали в нишах стен или размещали в специальных дощатых киотах около иконостаса у северной стены храма. В собрании Русского музея хранится пять объемных изображений «Христа в темнице», вывезенных из церквей и часовен разных городов и сел русского Севера. Все они при общем сходстве позы сидящих фигур иллю-

стрируют различные моменты евангельской легенды. Здесь есть изображения Христа в терновом венце и без него, защищающегося от заушений и сидящего в горестном раздумье с закованными в кандалы ногами и связанными руками. Но особенно многогранно образное решение темы. В одних скульптурах передана наивная, трогательная простота человеческих чувств, в других образ человеческих страданий достигает драматического звучания.

Для всех изображений «Христа в темнице» характерно несколько необычное понимание мастерами пластики. При всем разнообразии типов, сюжетных отличий, разном уровне профессионального мастерства резчиков лицо Христа трактовано реалистически, фигура передана схематично, а порой и крайне неумело. Это объясняется тем, что фигура Христа, за исключением головы и рук, обычно была скрыта бархатными или парчовыми одеждами. Этим же обусловлено и то, что одним из главных средств выразительности в этих произведениях стал жест. Проявляя расчетливую осторожность идержанность, мастера находили оригинальное для каждой фигуры положение рук, то бессильно расслабленных, то застывших в строгом жесте. В одних скульптурах жест поднятой руки как бы подчеркивает спокойствие и цельность мыслей, в других — многогречив, жест сомнений и глубоких раздумий.

Народная деревянная скульптура не была обособленным художественным явлением. Ее истоки и путь развития тесно связаны с искусством ведущих направлений и художественных центров страны.

Опираясь на местные традиции ремесла, на профессиональный опыт плотника или рез-

чика по дереву, относительное знакомство со стилистическими особенностями скульптуры крупных центров, народные художники создавали произведения порой наивные по использованию изобразительных средств, но всегда реалистические, отмеченные наблюдательностью и творческой проникновенностью.