

## Зырянское барокко: Правомерность применения термина

*Чупрова Е.Н.*

Культура европейского барокко, распространенная с первой четверти (Петербург) и первой трети (Москва) XVIII века в столичных центрах и нашедшая со второй половины XVIII столетия и позднее отражение в провинциальных школах, получила в России окраску борьбы древнерусских национальных традиций с веяниями западноевропейской художественной культуры[1].

Приемы и мотивы «нарышкинского стиля» и еще более ранних стилистических направлений XVII века (ярославское зодчество), перемешиваясь со своеобразными пережитками позднего западноевропейского Ренессанса и маньеризма (картуш, хрящевидный орнамент, перевитая лозой колонна и тому подобное), переживают свой расцвет в архитектуре Нижнего Новгорода, Казани, Иркутска и иных локальных культурных центров.

На Севере России и в Сибири сохраняются традиции народного деревянного зодчества, древнерусские типы шатровых, кубоватых и многоглавых церквей. Отдельные шедевры северорусского зодчества создаются именно в эпоху Леблон, Растрелли и раннего классицизма. Борьба вкусов и направлений середины столетия формирует оболочку для всё более рельефно проявляющегося своеобразия русского барокко.

Коллизия чувств, внутренняя напряженность, динамичное движение форм становятся характерными чертами образного содержания произведений. Архитектурные композиции теряют черты гармонического равновесия: центрическое сменяется протяженным, круг – эллипсом, квадрат – прямоугольником, стабильность композиционного строя, ясность и четкость уравновешенных пропорций – сложными ритмическими построениями, движением масс, многообразием пропорций. При этом иррациональность форм сочетается с рациональными чертами. Рациональное единоначалие выразилось в архитектуре барокко в господстве оси, симметрии, волевого принципа.

История не сохранила на территории края строений, выдержанных в чисто барочной стилистике, что вынуждает исследователя искать подтверждение гипотезы на примере анализа сооружений, сочетающих разностилевые характеристики, во многом опираясь на теорию мировой художественной культуры.

Возведение подавляющего большинства приходских церквей и часовен Коми края «миром»[2], в условиях локально ограниченной сформированности художественно-коммуникативного пространства, без определяющей роли индивидуально-личностного начала (будь то художник, заказчик или исполнитель) сказалось в отсутствии значимой культурной традиции и, как следствие, ярко выраженных художественных школ иконописания и храмостроения.

Между тем можно говорить и об определенных тенденциях, свидетельствующих о возможности формирования собственной провинциальной художественной среды в условиях интериоризации универсальных моделей формо- и стилеобразования культуртрегеров из Кирова, Сольвычегодска, Великого Устюга, Москвы, Петербурга. В таком случае научный интерес будет представлять выяснение степени самостоятельности стилевых барочных решений, вероятно отвечающих культурным запросам заказчиков культового зодчества Коми края.

История архитектуры приводит достаточное количество примеров в подтверждение своеобразного восприятия пространства: очертания плана, точно так же, как толщину стен и опор, всегда определяет именно характер покрытия. Если принять тезис о развитии пространства сверху вниз в качестве глубоких и неопровержимых признаков архитектурного творчества[3], то немаловажно будет обратить внимание на покрытия культовых сооружений, часто сочетающих барочные реминисценции с классицистическими формами основных объемов.

В связи с этим необходимо упомянуть редкий для края вариант соединения классицистических форм основного объема здания с завершением барочного типа[4] деревянной колокольни при церкви Собора Пресвятой Богородицы в деревне Мошьюга Ижемского района (1886 год постройки, подрядчик-строитель – мастер Канев). Колокольня построена на месте сгоревшей в 1874 году и является уменьшенной деревянной копией колокольни церкви Вознесения Господня (1826-1830) в селе Мохча (не сохранилась).

Здание, созданное местными плотниками под руководством мастера из села Краснотор, представляет собой высотную композицию из трех убывающих по высоте и ширине кубических объемов. Кровля купольная с люкарнами. Каждый ярус звона выделен декоративным портиком с полуколоннами коринфского ордера. Второй и третий ярусы звона с открытыми арками, арки имеют ограждения с точеными балясинами. Карнизы и фронтоны портиков украшены сухариками.

Классицистические формы интерьеров и экстерьеров каменной церкви Преображения Господня села Ижма (1807-1828) включают барочные реминисценции, отразившиеся, прежде всего, в форме купола храмовой части (высокий свод барочного типа) с необычной для классицизма большой главой на массивном восьмигранном световом барабане с восьмью вытянутыми прямоугольными окнами. Крупная глава с чешуйчатым покрытием из железа неприемлема для классицистических построек, но естественна для деревянного зодчества. Благодаря своему завершению достаточно грузный барабан с главой на расстоянии придает четырехчастному строению (квадратный в плане храм с крупной апсидой полуциркульного очертания, прямоугольники трапезной и паперти) в целом четкий столпный силуэт. Таким образом, народные мастера по-своему внесли коррективы в проект архитектора, включающий традиционные в рамках классицизма декоративные портики с полуколоннами коринфского ордера по северному и южному фасадам. Внутреннее убранство, включая сохранившийся шестиярусный позолоченный иконостас верхнего этажа церкви, в целом по стилистическим характеристикам соответствует проекту.

Тектоника масс составляет язык, средства архитектурного стиля[5], тогда как содержанием, идеей, целью архитектурного творчества является организация пространства. Истинное эстетическое переживание архитектуры, таким образом, совершается от пространства к массам, из глубины наружу. Барочные реминисценции определяют развитие масс и пространств основных объемов архитектурных построек и малых архитектурных форм края в разных соотношениях вплоть до конца XIX века.

Стиль в архитектуре это, в какой-то степени, всегда идеология, выраженная языком архитектурных форм или архитектура, отредактированная в соответствии с установками мифологии и идеологии. Но это определение само по себе, даже если оно и справедливо, мало что дает, так как неоперационально. Нет средств сопоставления смысловых ресурсов архитектуры в целом и тех, которые актуализированы в рамках стиля, так как все теоретические схемы стиля заведомо частичны и неполны: стилистические анализы позволяют усмотреть формулы (принципы) того или иного существующего стиля, синтезировать стиль из принципов им не под силу. Сказывается несопоставимость частных категорий, выявленных идеологией, и всего смыслового многообразия архитектурного явления, то есть обнаруживается, по выражению А. Раппапорта, «дескриптивная неполнота формул стиля»[6]. Будучи непригодной целям синтеза, она раскрывает бесконечные возможности уточнения и расширения в понимании стиля и поэтому мы можем, возвращаясь к казалось бы, давно освоенным стилям прошлого, находить в них новые, созвучные нашему времени свойства и тем самым постигать и сущность стилей прошлого и, через них, сущность самой архитектуры.

В теоретическом плане в изменении времени меняются не только сами архитектурные стили, но представления исследователей о них. Результатом этого двойного изменения оказывается парадоксальное совмещение того, что некогда считалось взаимоисключающим. Из этого же принципа следует и невозможность «возрождения» стилей в их аутентичном смысле. Если отказаться от идеи возрождения и попытаться использовать лишь некоторые

исторические формы или принципы, то само это вторичное использование – как один из приемов – ни в коей мере не программирует нового стиля как такового. Таким образом, историческое заимствование практически ничего не даст для подлинного нового, живого и оригинального синтеза.

Отличительной чертой Свято-Вознесенской церкви села Ыб является стилевое несоответствие архитектурного решения иконостаса главного, Вознесенского, придела и здания в целом. Здание церкви (1825-1830, автор проекта – ключарь Софийского кафедрального собора города Вологда иерей П. Иконников) выдержано в классических традициях, тогда как проектируемый мастером-устюжанином (Петр Семенов Насоновский)[7] специально для него иконостас включает реминисценции барокко.

Данный факт свидетельствует, скорее всего, об определенном торможении художественных процессов в провинции по сравнению с центром: с 1780-х годов господствующим направлением в архитектуре Великого Устюга становится классицизм[8].

В частности, новый иконостас Успенского собора в Великом Устюге, выстроенный в 1780 году, выдержан в классической ордерной системе. Его архитектурной основой становится классическая по форме и пропорциям колоннада. Напротив, в Вознесенском иконостасе ыбской церкви колонны не составляют конструктивной основы, но лишь декоративно оформляют плоскость, напоминающую композицию иконостаса Троице-Гледенского монастыря в Великом Устюге, имеющего чисто барочную стилистику, и задают направление движения ввысь. Комплекс иконостаса монолитен и динамичен. Массив центральной части выносится вперед небольшими по ширине простенками с северной и южной дяконскими дверями. Отступающие назад боковые части позволяют войти в пространство иконостаса стоящим отдельно киотам. Высокий иконостас (12,8 м при ширине 9,6 м) не подавляет своей массой пространство летней церкви: стена теряет жесткую материальность за счет игры света и тени на незначительных углублениях и выступах. При этом естественное освещение внутреннего пространства холодного придела решено живописно за счет окон барабана и центрального объема церкви.

Самыми крупными вынесенными за пределы плоскости стены иконостаса элементами являются витые, не соотносимые с основными ордерными системами, колонны (по восемь на уровне нижних ярусов и четыре в верхнем) с небольшими капителями, оформленными растительным орнаментом. Резьба колонн крупная и простая по рисунку. Интерколумнии заполнены более мелкой накладной резьбой, стилизованной под растительные формы, условно отсылающие к привычной для алтарной преграды символике рая. Ажурная резьба покрывала плоскость фона, подчеркивая архитектурную форму иконостаса (в настоящее время сохранена только в самых высоких и потому недоступных ярусах).

Окраска колонн, имитируя первоначальную позолоту, контрастирует с насыщенным голубым тоном фона. Опись церкви 1861 года[9] фиксирует идентичное цветовое решение (позолота «двойником» по гульфарбе на голубом фоне), каковое при сохранении смыслового значения голубого и золотого празднично и торжественно. Непрямолинейная композиция остова, в сочетании с живописностью декоративного решения его плоскостей и устремлением ввысь дают основания для определения стилистики иконостаса в качестве барочной, несмотря на достаточно позднее время создания (вторая четверть XIX века).

Несмотря на наличие шести рядов икон, сам иконостас фактически делится на четыре яруса, поскольку прямоугольного формата иконы местного и апостольского рядов объединены единым полем с круглыми клеймами над ними. Завершение пространства между колоннами решено фигурными полукружиями: простыми, килевидными, сложной трехчастной формы. Фигурное завершение позволяет сочетать иконы разной формы в единой плоскости, организуя достаточно сложный ритм. Ярусы, создающие ритмом вытянутых ввысь плоскостей интерколумний устойчиво нарастающее движение, разграничены вынесенными вперед карнизами сложного профиля с резными консолями. Те плоскости иконостаса, которые имеют фигурное завершение, ограничены строгими горизонтальными карнизами. Карниз образует арку над единичными прямоугольными

иконами и всеми иконами, расположенными выше Царских врат. Наиболее сильно вынесена арка сложной формы символичной «сени» над Царскими вратами.

Царские врата, первоначально составленные «из набранной на решетчатом столярстве резьбы», решены в виде перспективного портала, глубина которого, значительная по сравнению с глубиной местного ряда, подчеркивается дублированием колонн, что создает иллюзорное пространство, столь характерное для эстетической системы барокко. Подобный композиционный ход не повторяется, акцентируя направление литургического движения и подчеркивая его динамику, что также позволяет говорить об элементах барокко.

Сложной форме обрамления портала Царских врат вторит оформление расположенных выше икон, организуя композиционную вертикаль комплекса. Форма икон на центральной оси постепенно усложняется от круглых клейм на Царских вратах (центральные, с изображением архангела Гавриила и Девы Марии, крупнее остальных четырех, с евангелистами) до вытянутого ввысь овала, горизонтально расположенного прямоугольника со скругленными верхними углами и самой верхней иконы Знамения сложного очертания. Три иконы верхнего яруса, разделенные колоннами, объединены единым выносом всей плоскости вперед и ритмичным оформлением верхнего края, устремленного в своей динамике к кресту.

Круглая скульптура, получившая широкое распространение в крае в XVIII-XIX веках, органична для динамично организованной, барочной по стилистике, архитектурной среды иконостаса. В средней его части, ближе к Царским вратам, расположены объемные ангельские головки с крыльями (новоделы), стилистически соотносимые с имеющимися в церкви памятниками деревянной полихромной скульптуры начала XIX века[10]. С южной стороны расположена фигура сидящего ангела[11]. Хитон окрашен бронзовой краской (имитирующей позолоту), имеет крупные вертикальные складки на коленях. Руки согнуты в локтях, их части от локтей утрачены. Длина волос, выкрашенных черной краской, до плеч. Лицо и руки затонированы поверх левкаса в телесный цвет. В северной части иконостаса – фигура стоящего ангела с утраченными от локтя руками[12]. Свободный хитон, подпоясанный толстой витой «веревкой», обнажает правое плечо и грудь (выкрашенные по левкасу в телесный цвет). Темные волосы крупными прядями ниспадают до плеч. Глаза и брови обоих ангелов темные. Памятники полихромной скульптуры, что само по себе характерно для эстетики барокко, датируются по стилистическим признакам началом XIX века[13].

Опись 1861 года фиксирует не сохранившиеся скульптурные изображения Святого Духа в виде высеребренного голубя над Царскими вратами; еще выше – резного, золоченого Потира, окруженного золоченым резным сиянием; над Потиром – на резных высеребренных облаках Господа Саваофа в славе, окруженного семью резными херувимами.

Пространство икон местного и праздничного (объединены единым полем), апостольского и пророческого рядов (визуально едины) справа и слева от Царских врат углубляется. Дематериализации стены способствует вогнутость основания отдельных, симметрично расположенных относительно основной вертикальной оси иконостаса икон местного ряда.

Приходится констатировать закрытость оригинального письма, выполненного мещанином из Великого Устюга Алексеем Дмитриевичем Гоголицыным в 1834-1836 годах[14], более поздними записями. Имя иконописца сохранилось в деловой документации Вознесенского прихода, но не позволяет выявить причастность автора к другим работам подобного рода на территории края. К настоящему моменту не сохранилось не только авторское письмо, но и первоначальное композиционное решение.

Со стилистическим решением декора комплекса иконостаса Вознесенского придела в определенной мере сходна стилистика Никольского иконостаса указанной церкви. Главным различием двух иконостасов в одной церкви становится способ освоения пространства, что явно указывает на стремление к строгости и однолинейности классицизма и связывается с

более поздним временем постройки Никольского иконостаса, имеющего неаутентичное происхождение.

Анализ художественного решения иконостасов Свято-Вознесенской церкви села Ыб Сыктывдинского района Республики Коми позволяет выявить сопряжение черт разных стилей во второй четверти XIX века: соединение элементов классицизма и барокко с ярко выраженным упрощением динамичной композиции на фоне тяготения к барочной репрезентативности и торжественности, дематериализации пространства, устремленного ввысь.

В качестве рабочей гипотезы может быть выдвинут тезис о существовании на территории края характерного варианта стиля барокко, с определенными цитатами артефактов из крупных художественных центров. Если Вознесенский иконостас своей непрямой линией композиции, живописной орнаментальной резьбой, хотя и невысокого рельефа, способом организации пространства отсылает к высокохудожественным образцам барокко (иконостас Троице-Гледенского монастыря Великого Устюга [15]), с явным влиянием сдержанного классицизма, то Никольский иконостас строже воздействует на пространство перед собой, ограничивая, уплотняя расстояния. Примечательно отсутствие ансамблевости решения основного объема здания и иконостаса Вознесенского придела Свято-Вознесенской церкви, несмотря на доступные в первой половине XIX века образцы, разработанные ведущими архитекторами России.

Влияние крупного центра иконописного и иконостасного ремесла города Великий Устюг в церковном искусстве края с конца XVII до середины XIX века было определяющим [16]. Талантом устюжских резчиков создавались многоярусные иконостасы каменных храмов, богато украшенные резьбой и деревянной скульптурой. Устюжане принесли в край письма в технике масляной живописи, оказавшие значительное влияние на формирование местной иконописной традиции Нового времени. По архивным данным известны имена иконописцев, работавших в крае в конце XVIII – первой половине XIX века: А.Д. и Д.А. Гоголицыны, М.С. Красильников, В.П. и В.В. Крыловские, И.П. Крыловский и другие. Отдельные произведения мастеров, сохранившиеся в фондах музейных собраний края, выявляют характерное для позднего провинциального искусства сохранение черт барочной стилистики [17].

Живопись барокко, воплощающая представления о вечной изменчивости мира, отличается грандиозностью, пышностью и динамикой, пристрастием к эффектным зрелищам, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени, совмещением иллюзорного и реального. Преобладают декоративные многоплановые композиции: при изображении человека предпочитают состояния напряжения, экзальтации, повышенного драматизма; большое значение приобретает эмоциональное, ритмичное и колористическое единство целого.

Пространство происходящей из села Ыб Сыктывдинского района иконы «Рождество Иоанна Крестителя» [18] (Вологодская губерния, город Великий Устюг (?), конец XVIII – начало XIX века) со сценой купания младенца Иоанна в центре композиции, праведной Елисаветой на ложе справа и пишущим имя сына немым праведным пророком Захарией слева, выстраивается вглубь плоскости со всей строгостью законов линейной перспективы. Для увеличения глубины увлекающего внутрь пространства перспективные сокращения преднамеренно резки, фигуры праведных Захарии и Елисаветы по сравнению с остальными значительно уменьшены. Патетичные жесты изображенных подчеркиваются ниспадающими драпировками. Драпировка в центральной части верха иконы создает дополнительный эффект театральности: на нас не изливается благодать горнего мира древнерусской иконы, перед нами разворачивается действие.

Патетика происходящего еще более усилена в иконе «Святые Прокопий и Иоанн Устюжские» [19] (Вологодская губерния, город Великий Устюг, первая треть XIX века) со святыми в рост. Слева, вполборота к гибнущему городу, стоит Христа ради юродивый Прокопий с тремя кочергами в правой руке, в одежде открыто красного цвета. Босой Христа

ради юродивый преподобный Иоанн справа, в развороте к центру. Одежды святых развиваются ветром надвигающейся каменной бури, грозящей погубить отступивший от Бога город. Грозные тучи, в напряженно красных просветах между которыми проскакивают молнии, темными клубами закрывают более половины фона иконы, но ближе к линии горизонта мельчают и почти растворяются в сером небе, на фоне которого тревожно вспыхивают храмы Соборного дворища. Выполненный, судя по всему, несколько позднее (первая половина XIX века) оклад более спокоен, уравновешен: храмы Соборного дворища увеличены в масштабе, приближены к центру композиции; грозные тучи умалены до незначительности. В целом оклад передает молитвенное спокойствие спасенных по молитвам праведника горожан после благополучно миновавшей беды.

Влияние устюжской традиции прослеживается в иконе «Вознесение Господне»<sup>[20]</sup> (Вологодская губерния, последняя четверть XVIII века) из праздничного чина неустановленного иконостаса XVIII века. Написанная на выпуклой деревянной основе, составляющей единое целое с частично утраченной орнаментальной резной рамой с завитками, икона представляет собой фрагмент ансамбля барочного иконостаса, и отражает присущую этому стилю склонность к игре с пластическими формами, в том числе и с формами оснований иконы. В центре композиции, на фоне нежно голубого неба, – охристо-зеленая, плоскостно решенная Елеонская гора, формой своей вершины и горизонтальными линиями создающая иллюзию перспективных сокращений и уводящая таким образом вглубь пространства, со следами стоп. На горе по сторонам два ангела, указующие на Возносящегося, и апостолы в молитвенных позах. Справа внизу в синем покрове Богородица. Вверху на круглящихся, освещенных сверху облаках, образующих светящуюся охрой полусферу неба, фигура вознесшегося Христа в развевающихся одеждах. Четко выверенная композиция создает ощущение театральности.

Подводя итоги исследования, формулирующего научную проблему о возможности использования термина «зырянское барокко» применительно к пласту культуры Коми края конца XVIII – первой половины XIX века, следует еще раз обратить внимание на присутствие барочных черт во всех видах изобразительного искусства указанного периода. Важно отметить при этом выявление определенных черт, отличающих развитие художественных форм края по сравнению с зонами культурного влияния, что невозможно объяснить лишь запоздало провинциальным характером интериоризации явлений культуры, но и, возможно, культурными запросами заказчика новых произведений искусства – религиозных строений, пластики и живописи.

---

[1] Виппер Б. Архитектура русского барокко/ Вступ. статья и коммент. М.Андреева. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2008. – 298 с., ил. С. 90-91.

[2] Павлюшин С.Е., Крутиков А.В. Храмы Коми края// Историко-культурный атлас Республики Коми. – М.: Дрофа; ДиК, 1997. – 384 с.: ил., карт. С. 94-95.

[3] Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. – 591 с. С.360.

[4] Описания памятников архитектуры в статье приводятся по исследованиям Павлюшина С.Е. и Крутикова А.В. См.: Павлюшин С.Е., Крутиков А.В. Недвижимое историко-культурное наследие Республики Коми. Красная книга. – Сыктывкар: Седьмая печать, 2007. – 96 с. С.57.

[5] Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. – 591 с. С.363.

[6] <http://www.ncca.ru/publications.text?id=11&listid=708>

[7] НАРК. Ф. 234. Оп. 1. Д. 48. Л. 58.

[8] Бочаров Г.Н. Классицистические иконостасы Великого Устюга// Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века/ Отв.ред. Г.Г. Пospelова. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 336 с.: ил. С.70-77.

[9] НАРК. Ф. 234. Оп.1. Д.73. Л. 6.

[10] Голова херувима. Дерево, левкас, темпера. Резьба по дереву, роспись.14x21. Паспорт № 119/212; Голова херувима. Дерево, левкас, темпера. Резьба по дереву, роспись.14,5x12. Паспорт № 120/213. Согласно описи 1861 года над северной и южной дверями «на довольном возвышении карниза» по сторонам от симметрично расположенных клейм «Снятия со Креста» и «Положения во гроб», «обнесенных позолоченной резьбой» размещались с каждой стороны по два резных позолоченных ангела с трубами. На боку их было устроено вроде треугольника со Всевидящим Оком в середине. Эти композиции увенчивали резные Новый (с южной стороны) и Ветхий (с северной стороны) Заветы. В четвертом ярусе иконостас увенчивался резным изображением Воскресения Христа Спасителя, окруженным «резным же позолоченным сиянием».

[11] Фигура сидящего ангела. Дерево, левкас, темпера, масло. Резьба по дереву, роспись. Обмер затруднен. Паспорт № 103/184.

[12] Фигура ангела. Дерево, левкас, темпера, масло. Резьба по дереву, роспись. Обмер затруднен. Паспорт № 102/178.

[13] Датировка выполнялась С.Н. Добрыниным, экспертом-реставратором первой категории (Москва, ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря).

[14] НАРК. Ф. 234. Оп. 1. Д. 48. Л.63, 65, 68.

[15] Основная система несущих элементов великоустюгского оригинала трактована в виде ордера с типичными для барокко элементами убранства: витые колонки, сильно раскрепованные антаблементы с полукруглыми и разорванными фронтонами, гроздь винограда, гирлянды из цветов и листьев, замысловатые рамы и картуши из раковин и завитков. Резьба приобретает самостоятельное декоративное значение и предстает в исключительном многообразии форм: начинаясь с плоских, почти графических порезок фона, резьба переходит в рельефные объемные украшения, которые, отрываясь от фона, создают подобие деревянного кружева и, наконец, превращаются в самостоятельные скульптурные украшения. Особым богатством пластических форм отличаются Царские врата, достигающие предельной степени выразительности.

[16] Плаксина Н.Е. Сведения об иконописцах и резчиках Великого Устюга по документам церковей Яренского и Усть-Сысольского уездов Вологодской губернии// Историко-культурное наследие Русского Севера. Проблемы изучения, сохранения и использования: Материалы IX Каргопольской науч. конф. – Каргополь, 2006. – С. 423-431.

[17] Иконопись, деревянная резная пластика, медное художественное литье XVII – начала XX века из собрания Национальной галереи Республики Коми: Каталог/ Автор-составитель Н.Е. Плаксина. – Сыктывкар: ООО «Коми республиканская типография», 2008. – 188 с.: ил. С. 18-19.

[18] Рождество Иоанна Крестителя. НГРК. НВ 758.

[19] Святые Прокопий и Иоанн Устюжские (в окладе). НГРК. КП 5410.

[20] Вознесение Господне. НГРК. КП 4509.