

О. М. Власова

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ДЕКОР ПРИКАМСКИХ ИКОНОСТАСОВ XVII–XIX ВЕКОВ

«Золотой век» иконостасной скульптуры в провинции захватывает вторую половину XVIII — первую половину XIX века. В этот период иконостасы Прикамья предельно нагружаются пластикой — как орнаментальной, так и фигуративной. Резной декор прикамских иконостасов претерпевает стилистические изменения, свойственные всей русской храмовой пластике, но имеет и свои отличительные черты.

Ключевые слова: иконостас, московское барокко, скульптурный декор, храмовый синтез искусств.

O. Vlasova

PLASTIC DECORATION OF CHURCHES AND TEMPLES IN PRIKAMYE

The “Golden Age” of the iconostasis sculpture captures the second part of the 18th and the first part of the 19th centuries. Particularly in that period iconostases of Prikamyie are fully loaded with ornamental and figurative plastic. The carved decoration of the Kama region iconostases is going through a change of style that was common for all the Russian Temple plastic of that time, but still keeps its individual features.

Keywords: Iconostasis, Moscow baroque, sculpture decoration, temple synthesis of art.

Высокий иконостас второй половины XVII века, как считают исследователи, становится самой заметной принадлежностью церковного интерьера. «Стена» иконостаса, насыщенная скульптурой и живописью, является собой главный семантический и художественный узел храмовой декорации. П. П. Муратов писал: «Еще издавека, когда только войдешь в церковь, она поражает общей стройностью всех размеров и пропорций, слиянностью, спаянностью всех образующих ее цветных пятен. Именно эти качества в искусстве никогда не бывают случайными; они свидетельствуют о выработанности и

устойчивости мастерства, о долгих и прочных традициях» [8, с. 265].

В научной литературе издавна предпринимались попытки выявить символику иконостаса нового типа. Так, основываясь на Святоотеческом толковании алтаря как рая, Н. И. Троицкий уподоблял высокий иконостас ограде рая, царские врата — райским вратам, а растительный орнамент — райским деревьям, цветам и травам. Такая символика предполагала обильное насыщение иконостасной «стены» многочисленными растительными формами. В барочных иконостасах появились разнообразные картуши,

колонки, витые или обвитые резными виноградными лозами. «Флемская» (фламандская — О. В.) традиция резьбы продолжалась и развивалась во многих иконостасах первой половины XVIII века как Москвы и Петербурга, так и всей российской провинции [2, с. 639–640].

Специальное исследование, посвященное резьбе и скульптуре иконостасов, предпринял Н. Н. Соболев. Опираясь на изыскания И. М. Снегирева, Н. В. Султанова, П. Д. Барановского, Д. П. Сухова, он обозначил стилистическую эволюцию структуры и орнаментики иконостаса в переходный период от средневековья к Новому времени. Он впервые охарактеризовал барочный убор иконостасов Нового времени, обратил внимание на изменения в декоре иконостасов под влиянием классицизма. С середины XIX века, по его мнению, в резьбе иконостасов господствует ретроспективизм (историзм) и выходящая из него эклектика [12, с. 163–192].

Сохранившиеся иконостасы Прикамья эволюционируют по этой же схеме, но с небольшим отставанием по времени и с некоторыми региональными особенностями в трактовке «стилей эпохи». Древнерусская традиция представлена в иконостасах г. Чердыни (ц. Иоанно-Богословская); барочная — в памятниках Соликамска (ц. Богоявленская), Усолья, Перми (собор Спасо-Преображенский); классицистическая — в иконостасах церквей г. Осы, с. Романово Соликамского района, с. Полыгарец Кунгурского района и др. Пример эклектики — иконостас Иоанно-Предтеченской церкви с. Култаево Пермского района. Отдельный ряд составляют царские врата, представленные в музейных коллекциях Пермского края.

Структура иконостаса развивается от тябловой к «рамочной», затем к «фахверковой», организуемой наподобие стены с четким выделением центральной вертикальной оси. Декоративные элементы соответствуют «стилю эпохи». Барокко предпочитает «травные» орнаменты сложных переплетающихся форм, крупные объемные элементы в виде раковин, виноградных лоз, пальметт, вьюнков и цветочных розеток. В классицизме возникает интерес к геометрическим орнаментам, к декоративным элементам,

имитирующим ордерные конструкции, к мотивам римского декора: вазонам, лентам, лавровым венкам и т. д. Барочная фигуративная пластика занимает в иконостасе важное место, определяя его пространственно-активный характер. В классицизме скульптура имеет более локальное, но и более конструктивное применение. Иконостас вместе со скульптурой часто строится как общая центричная композиция, связанная воедино крупным декоративным ордером и ритмичкой орнаментальными мотивов.

Роль скульптуры в ансамбле православного храма Синодального периода (конкретно, в 1830-е годы) отражает единственный из полностью сохранившихся интерьеров К. Ф. Тона — интерьер церкви Императорской академии художеств. В каталоге К. А. Ухтомского 1858 года упоминаются ныне утраченные фигуры двух молящихся ангелов над иконостасом работы С. И. Гальберга, изображения отцов церкви: Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Василия Великого — Ф. П. Толстого, а также «Распятие» — А. Р. фон Бока, за которое в 1856 году он получил большую золотую медаль и звание классного художника [7, с. 147]. Яркую параллель классицистическому решению иконостаса можно найти у А. В. Рындиной, пишущей об иконных окладах первой трети XIX в., которым присущи прозрачная ясность конструктивных решений, чутье к соразмерности частей целого, «уважение» к плоскости... [10, с. 115–116].

Классицизм, как и барокко, претерпевает в иконостасной пластике разнообразные претворения, вплоть до самых гротескных и примитивизирующих модификаций. Эклектика, распространенная во второй половине XIX века, предполагает неограниченное число вариаций из элементов разных конструкций и форм. Тем не менее, и в эклектике преобладают классицистические мотивы.

В орнаментальном декоре иконостасов, безусловно, отразился модерн, хотя его влияние на иконостасную пластику в целом нельзя назвать очень большим. В Прикамье использовались разные варианты орнаментов, «тиражированных» в иллюстрированных изданиях, — листья, цветочные розетки, «подсолнухи», плющ [4, ил. 1–4].

Итак, четкая структура древнерусского ярусного иконостаса к середине XVIII века сменилась свободной динамичной композицией из архитектурных, скульптурных и декоративных элементов. Иконостас в целом стал пониматься как символ Небесного бытия. Этой символике подчинялись все элементы орнаментальной и фигуративной резьбы, входившей в «рамочную» структуру поздних иконостасов, широко распространившихся по всей русской «глубинке», в том числе и в Прикамье.

Первоначально роскошное убранство прикамских храмов сохранилось в наше время лишь фрагментарно. В 1970–80-е годы Пермская художественная галерея провела целый ряд экспедиций по экспертизе имущества действующих церквей Пермской области. В результате было поставлено на учет около трех тысяч памятников церковного искусства XVII–XIX веков. Но иконостасов и фрагментов иконостасной резьбы среди них очень и очень немного. Единственное, что можно сказать: сейчас перед нами — лишь остатки огромного континуума барочной резьбы, когда-то существовавшего в храмах Прикамья. Тем большую ценность имеют памятники, дошедшие до нашего времени. Следует назвать большие иконостасы ныне действующих или музеефицированных церквей в Чердыни, Соликамске, Кунгуре, Перми. Это также единичные иконостасы из поздних сельских церквей Пермского края в с. Романово, с. Троельга, с. Польшарец и некоторых других.

В контексте развития позднего древнерусского иконостаса следует рассматривать иконостасы Иоанно-Богословской церкви г. Чердыни [11, с. 26–42]. Пятиярусный иконостас верхнего храма [3, с. 11] отличается высоким профессионализмом исполнения и, как считает Н. И. Комашко, прямой ориентацией на традиции иконописной мастерской московской Оружейной палаты. Чердынский иконостас — блестящий пример естественной эволюции стиля Оружейной палаты, пережитой им в первой трети XVIII века и реализованной прямыми наследниками царских мастеров. Иконы письма братьев Поповых, которые работали в Чердыни, отличает плотный колорит, характерно темное письмо

личного, неожиданные цветовые контрасты фонов, палеография со склонностью к греческому написанию букв, т. е. те черты, которые были свойственны работам иконописцев, воспитанных на наследии иконописной мастерской Оружейной палаты. Памятник столичного уровня на окраине Пермских земель мог появиться, по мнению Комашко, только в результате совершенно особого заказа, предположительно — баронов Строгановых, которые, согласно синодикам, были благодетелями Иоанно-Богословской обители [6, с. 81–83].

По типу чердынский иконостас 1734 года представляет собой традиционный тябловый иконостас, приобретший «рамочную» структуру. Иконостас действительно напоминает пышную, золоченую раму со вставленными в нее рядами икон. Резьба каждого из пяти рядов имеет свои особенности (например, колонки праздничного ряда полые). Виноградная лоза, обвивающая колонки, — самый характерный элемент, почерпнутый из арсенала московских резчиков конца XVII века. Общий облик иконостаса, как бы прорастающего побегами, листьями и плодами, напоминает о райском саде и о символическом значении алтаря как рая (по Н. И. Троицкому). Композиция иконостаса центрична и симметрична. В навершии иконостаса находится «Распятие с предстоящими», представляющее собой иконописные изображения, вырезанные по силуэту.

Есть и еще некоторые особенности в иконографическом репертуаре иконостаса. В центре пророческого ряда обычно помещается икона Богородицы «Знамение» как наглядный образ исполнения пророчеств. Здесь Богородица изображена сидящей на узорочном троне, резьба которого вторит резьбе иконостаса.

Деисусный чин представляет собой «апостольский Деисус». Апостолы изображены в рост, с орудиями своих страданий, перенесенных за Учителя (меч, копье, стрела). Чаще изображен крест и книга или свиток — символы проповеди. Об актуализации идеи церкви в теме апостольского служения в русских апостольских деисусах конца XVII в. убедительно пишет Г. С. Колпакова [5, с. 49]. Подобные иконографические

решения «апостольского Деисуса» встречаются в украинских церквах XVII века: в иконостасе великой церкви Киево-Печерской лавры (1685), Михайловской церкви с. Бездрик и др. [13, с. 119, 123]. В коллекции Пермской художественной галереи хранятся скульптурные рельефы из неоконченного «апостольского Деисуса» конца XVIII века (инв. № ПГХГ, ДС-12–ДС-20).

В местном ряду справа от царских врат помещена икона «Спас Вседержитель», слева — Богоматерь с Младенцем, восседающие на престоле в коронах и атрибутами царской власти. В местный ряд входят также иконы Никола Можайского, «Богоматерь Всех скорбящих радость» и «Собор Архистратига Михаила», где архангел представлен в облачении небесного воина. Ниже местного ряда, на цокольной панели, помещены сюжеты притч из Ветхого завета. Кроме самих изображений здесь помещены и фрагменты текстов, соответствующих сюжетам. Все здесь выполнено в традициях «анамнетического» письма второй половины XVII века [5, с. 29].

Царские врата, пластический и семантический центр композиции украшены пышной барочной резьбой с элементами виноградной лозы. На царских вратах изображены сцена Благовещения и четыре евангелиста — Марк, Матфей, Лука и Иоанн. Справа от царских врат, рядом с иконой Христа, находится храмовая икона «Вознесение Господне». Над царскими вратами традиционно помещена «Тайная вечеря».

Таким образом, по результатам анализа строения и иконографии данного иконостаса, можно сделать следующие выводы. Иконостас верхнего Вознесенского храма — пятиярусный, классический для позднего древнерусского искусства, с поясным праотеческим и полнофигурными пророческим, деисусным, праздничным и местным рядами. Иконографический состав указывает на западные влияния, что также характерно для периода конца XVII — начала XVIII века. Декоративная резьба также тяготеет к прозападной традиции, реализовавшейся в московских церквах нарышкинского барокко...

Иконостас нижнего Иоанно-Богословского храма освящен в 1720 году, то есть на 14 лет

ранее иконостаса верхнего храма. Это также высокий иконостас, но трехъярусный, с полнофигурными местным, деисусным и праотеческим чинами; отсутствуют пророческий и праздничный ряды. Нижний придел Иоанно-Богословской церкви более скромнее по размерам, имеет арочные закругления в алтарной части, что отразилось на формах и размерах иконостаса.

Чердынские иконостасы отражают все актуальные процессы своего времени. Новое понимание храма как символа рая воплотилось в новых структурных, формальных, декоративных решениях. Облик храма утрачивал строгость архитектуры предшествующих веков, приобретал сложную композиционную многоплановость, нарядность убора, изощренность разнообразных декоративных мотивов. Те же изменения происходили в разработке интерьера, прежде всего, в решениях иконостасной «стены». Пожалуй, самое важное изменение иконостасного синтеза — это утрата плоскостной целостности, завершающаяся активизацией скульптурных изображений, входящей в «рамочные» иконостасы московского барокко.

Неким продолжением и развитием структуры «рамочного» иконостаса может восприниматься семиярусный иконостас Богоявленской церкви г. Соликамска (церковь 1687–1695; иконостас 1777–1787) с целым рядом скульптурных изображений стиля барокко [3, с. 17], а также иконостас вотчинной церкви Строгановых в с. Орел во имя Похвалы Богоматери (начало XIX века). Это такой же семиярусный иконостас «рамочной» конструкции, который, как и иконостас Богоявленской церкви, увенчан объемной скульптурной композицией «Распятие с предстоящими», обладающей всеми признаками развитого барокко конца XVIII — начала XIX века [3, с. 107].

Новым по типу является иконостас середины XVIII века, происходящий из Пыскорского Спасо-Преображенского мужского монастыря и хранящийся ныне в здании кафедрального Спасо-Преображенского собора [3, с. 18], в котором сейчас располагается Пермская государственная художественная галерея. В отличие от древнерусских тябловых иконостасов, он не разделен на ярусы

и представляет собой огромную сплошную поверхность, расчлененную живописными вставками. Целостному восприятию иконостаса не мешает даже углубление центрального прясла. «Стена» иконостаса украшена двухслойной резьбой (один слой — в левкасе, другой — накладной) и листовой позолотой. Крупные травные орнаменты связывают воедино все части иконостаса, включая силуэтные фигуры «Распятия с предстоящими», резные фигуры пророков, рельефные изображения херувимов и серафимов. Живописные вставки-квадрифолии выполнены, скорее всего, известным живописцем Василием Василевским в начале 1760-х годов [9, с. 66–69].

Иконостасы такого типа и такого высокого уровня в церквях Пермского края не сохранились — большинство из них были демонтированы или перестроены в течение XIX века, остальные — разобраны или уничтожены после Октябрьской революции 1917 года. Но и сейчас есть ряд памятников, свидетельствующих о высоких традициях иконостасной резьбы, не утраченных и в XIX веке. Это великолепные иконостасы из церквей г. Перми, это иконостасы из сельских церквей, сохранившиеся в Петропавловской церкви пос. Павловский, в Сретенской церкви с. Романово, в церквях с. Троельга, с. Полыгарец и других.

О ранних иконостасах г. Перми свидетельствует фрагмент иконостаса из Петропавловского собора (1757–1764, инв. № ПГХГ, П-707, П-708). Фрагмент представляет собой два прясла двух нижних ярусов алтарной стены, разделенной карнизами и украшенной резными растительными узорами. В верхних углах симметрично расположены изображения херувимов, с небольшими расправленными крыльями. Головы херувимов имеют овальную форму, глаза поставлены близко к носу. Резьба выполнена в традициях стиля барокко.

В действующей Петропавловской церкви пос. Павловский Очерского района (1862; 1911) сохранился иконостас с фрагментами резьбы, очевидно, конца XVIII века, где наиболее хорошо сохранились царские врата. Свободная орнаментальная композиция царских врат, сочный рельеф и обилие

барочных элементов не мешают внедрению свойственных классицизму лавровых венков, ленточных перетяжек, «сухариков» и прочих деталей [3, с. 24].

В иконостасе Сретенской церкви с. Романово Усольского района [1, с. 59–67], созданном в 1866 году, уже явно преобладают классицистические черты. Во-первых, иконостас представляет «сокращенный» иконографический вариант — построено два яруса икон с арочным навершием над центральным пряслом. Во-вторых, ему присуща строгая метрическая организация, лаконичность орнаментов, легкость общего пластического решения. Ритмическая организация «сквозных» царских врат основана на принципе повторения вертикальных арочных звеньев с наложенными на «тяги» равноконечными крестами, «пронзенными» перекрестными «пиками». В остальном декоре иконостаса мотив креста заменен мотивом четырехлепестковой розетки, очертания которой повторяются в рамках-квадрифолиях для икон. Полуциркульные арки, овы, ромбы, круги и «сухарики» — наиболее повторяемые элементы декора, в котором прослеживается стремление к лаконизму и простоте построения. Подобное решение иконостаса встречается в церкви Казанской Божией Матери в г. Осе (1882) [15, с. 282].

Судя по ряду сохранившихся памятников, можно заметить, что к середине XIX века в Прикамье, пусть и с некоторым запозданием, становится доминирующей классицистическая структура иконостаса, причем классицистическая стилистика в скульптурном убранстве храмов сохраняется так же долго, как когда-то барочная. Во второй половине XIX, в начале XX века появляются некие эклектические структуры, сохраняющие примат классицизма. Например, в иконостасе церкви с. Полыгарец Кунгурского района барочные элементы укладываются в ячейки, определенные классицистическим принципом построения. В архитектурных членениях иконостаса применяется руст, овы, поребрик и прочие элементы классицистического декора. Характерна «сетчатая» композиция царских врат, их многопрофильное полуциркульное навершие. В

каждую ячейку композиционной «сетки» уложены завитки растительного орнамента, имеющие обобщенную и статичную форму. Но явно преобладающим становится геометрический тип орнамента, составленного из таких характерных для классицизма мотивов, как ромбы, прямоугольники, треугольники, многогранники, круги, дуги, овалы [14, с. 122–123].

Начиная с середины XIX века, в Прикамье существовал симбиоз разных стилевых направлений. Так, ярким примером позднего иконостаса, в котором соединились и древнерусские, и барочные, и классицистические черты, можно считать иконостас трехпрестольного Иоанно-Предтеченского храма в с. Култаево Пермского района (1917). Архитектурный облик храма сохранился

почти целиком, но иконостас перестроен. Старый иконостас, решенный как монументальный «триптих», обладал цельностью общей структуры и богатством декора. Как архитектура, так и декоративное убранство храма были призваны воплотить торжество Российской империи, величие Дома Романовых и военные доблести русского войска в Первой мировой войне...

Дошедшие до нас памятники иконостасной резьбы Пермского края говорят о высоком профессионализме прикамских художников, создавших богатейший слой общерусских духовных ценностей, нуждающихся в дальнейшем сохранении, изучении и широком общественном и научном признании.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брезгин О. П., Лыгин В. Г. Иконостас церкви села Романово: история создания // Русский мир. Вып. № 3. Дом в культурных традициях Пермского Прикамья: Материалы Всероссийской научно-практической конференции («Строгановские чтения»). 15–18 сентября 2006 года. Березники, Усолье, 2007. С. 59–67.
2. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII в.: генезис типа и итоги эволюции / Иконостас: Происхождение. — Развитие. — Символика. Международный симпозиум. 4–6 мая 1996 года. Москва, ГТГ: Тезисы докладов. // Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 639–640.
3. Власова О. М. Пермская деревянная скульптура: между Востоком и Западом. Пермь, 2010. 152 с. с ил.
4. Искусство и художественная промышленность // Ежемесячное иллюстрированное издание Императорского общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге / Редактор Н. П. Собко. СПб., 1898, № 1, 2 (октябрь, ноябрь).
5. Колпакова Г. С. Иконография «Традицио легис» и апостольский чин в русских иконостасах XVII–XVIII вв. Попытка нового осмысления // Русское церковное искусство Нового времени. М., С. 29–54. 2004.
6. Комашко Н. И. Иконописцы Григорий и Дмитрий Федоровы Поповы — служители нижегородского Благовещенского монастыря // Вестник музея «Невьянская икона». Вып. II. Екатеринбург, 2006. С. 78–84.
7. Мозговая Е. Б. Скульптурный ансамбль церкви Академии художеств // Русское церковное искусство Нового времени / Отв. ред. А. В. Рындина М., 2004. С. 147–154.
8. Муратов П. П. Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. СПб., 2008. 432 с.
9. Пестова А. И. Иконостас Спасо-Преображенского собора бывшего Пыскорского монастыря / Искусство пермских вотчин Строгановых / Под ред. Н. В. Казариновой, Н. В. Скоморовской. Пермь, 2007. С. 58–75.
10. Рындина А. В. Некоторые аспекты типологии и стилистики русских иконных окладов Нового времени // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004. С. 115–116.
11. Савватеева И. Б. Иконостасы Иоанно-Богословской церкви г. Чердыни в контексте развития позднего древнерусского иконостаса. Пермь, 2009. (Рукопись). 52 с.
12. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000. 480 с.
13. Таранушенко С. О Украинском иконостасу XVIII–XIX века // Зборник за ликовне уметности. 1975. № 11. С. 113–144.
14. Чагина Е. В. Художественный металл в архитектуре Пермского Прикамья конца XVIII — начала XX века: Дис. ... канд. искусствовед. М., 2008. (Рукопись). 263 с.
15. Чагин Г. Н., Шилов А. В. Уездные провинции Кунгур. Оса, Оханск. Пермь, 2007. 408 с.

REFERENCES

1. *Brezgin O. P., Lygin V. G.* Ikonostas cerkvi sela Romanovo: istorija sozdanija // Russkij mir, vyp. № 3. Dom v kul'turnyh tradicijah Permskogo Prikam'ja: Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii («Stroganovskie chtenija») 15–18 sentjabrja 2006 goda. Berezniki, Usol'e, 2007. S. 59–67.
2. *Buseva-Davydova I. L.* Russkij ikonostas XVII v.: genezis tipa i itogi evoljucii / Ikonostas: Proishozhdenie. — Razvitie. — Simvolika: Mezhdunarodnyj simpozium 4–6 maja 1996 goda. Moskva, GTG: Tezisy dokladov / Red.-sost. A. M. Lidov. M., 1996. S. 639–640.
3. *Vlasova O. M.* Permskaja derevjannaja skulptura: mezhdru Vostokom i Zapadom. Perm', 2010. 152 s.
4. *Iskusstvo i hudozhestvennaja promyshlennost' // Ezhemesjachnoe illjustrirovannoe izdanie Imperatorskogo obshchestva pooshchrenija hudozhestv v Sankt-Peterburge / Redaktor N. P. Sobko. SPb., 1898. № 1, 2 (oktjabr', nojabr').*
5. *Kolpakova G. S.* Ikonografija «Tradicio legis» i apostol'skij chin v russkikh ikonostasah XVII–XVIII vv. Popytka novogo osmyslenija / Russkoe cerkovnoe iskusstvo... S. 29–54.
6. *Komashko N. I.* Ikonopiscy Grigorij i Dmitrij Fedorovy Popovy — sluzhiteli nizhegorodskogo Blagoveshchenskogo monastyrja // Vestnik muzeja «Nev'janskaja ikona». vyp. II. Ekaterinburg, 2006. S. 78–84.
7. *Mozgovaja E. B.* Skulpturnyj ansambl' cerkvi Akademii hudozhestv // Russkoe cerkovnoe iskusstvo Novogo vremeni / Otv. red. A. V. Ryndina M., 2004. S. 147–154.
8. *Muratov P. P.* Russkaja zhivopis' do serediny XVII veka. Istorija otkrytija i issledovanija. SPb., 2008. 432 s.
9. *Pestova A. I.* Ikonostas Spaso-Preobrazhenskogo sobora byvshego Pyskorskogo monastyrja // Iskusstvo permskih votchin Stroganovyh / Pod red. N. V. Kazarinovej, N. V. Skomorovskoj. Perm', 2007. S. 58–75.
10. *Ryndina A. V.* Nekotorye aspekty tipologii i stilistiki russkikh ikonnyh okladov Novogo vremeni // Russkoe cerkovnoe iskusstvo Novogo vremeni. S. 115–116.
11. *Savvateeva I. B.* Ikonostasy Ioanno-Bogoslovskoj cerkvi g. Cherdyni v kontekste razvitija pozdnego drevnerusskogo ikonostasa. Perm', 2009. (Rukopis'). 52 s.
12. *Sobolev N. N.* Russkaja narodnaja rez'ba po derevu. M., 2000. 480 s.
13. *Taranushenko S.* O Ukrajinskom ikonostasu XVIII–XIX veka // Zbornik za likovne umetnosti. 1975. № 11, S. 113–144.
14. *Chagina E. V.* Hudozhestvennyj metall v arhitekture Permskogo Prikam'ja konca XVIII — nachala XX veka: Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. M., 2008. (Rukopis'). 263 s.
15. *Chagin G. N., Shilov A. V.* Uezdnye provincii Kungur. Osa, Ohansk. Perm', 2007. 408 s.

Н. Ю. Аветян

**ПОРТРЕТЫ АЛЕКСАНДРА II
РАБОТЫ ФОТОГРАФА С. Л. ЛЕВИЦКОГО**

В данной статье рассматриваются портреты императора Александра II, выполненные фотографом Сергеем Левицким в 1860-1870-е годы. На основе архивных данных приводятся сведения о фотографических сеансах императора, уточняются датировки некоторых снимков, раскрываются их художественные особенности.

Ключевые слова: творчество фотографа С. Л. Левицкого. Фотографические портреты императора Александра II.

N. Avetyan

**PHOTOGRAPHER SERGEY LEVITSKY'S
PORTRAITS OF ALEXANDER II**

The photographic portraits of Alexander II made by a Russian photographer Sergey Levitsky are regarded, and the exact dates of the photographic sessions of Emperor Alexander II are given based on the archival documents. The artistic characteristics of these portraits are described.

Keywords: the creative work of photographer Sergey Levitsky, the photographic portraits of Alexander II.