

## **ЭВОЛЮЦИЯ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА В ПЕРМИ И ПЕРМСКОЙ ГУБЕРНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Работа представлена кафедрой культурологии  
Пермского государственного института искусства и культуры.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Ляшин*

В статье рассматривается проблема эволюции провинциального церковного искусства конца XIX – начала XX в. Провинциальная церковная живопись отразила основные эволюционные процессы русского искусства, смену стилей и направлений, использование различных приемов, характерных и для светского искусства рассматриваемого периода. Значимость русского религиозного искусства в этот период обуславливает актуальность исследования его и в пространстве провинциального искусства.

**Ключевые слова:** религиозное искусство, традиционализм, Невьянская школа, Строгановская школа, неорусский стиль, стиль модерн.

The article highlights the problem of evolution of the provincial ecclesiastical art at the turn of the 20<sup>th</sup> century. The provincial ecclesiastical painting revealed the main evolutionary processes of the Russian art, style and school change, use of different stylistic devices, which are characteristic also for the Soviet art of the period under review. The significance of the Russian ecclesiastical art of this period determines the necessity of its research also in the context of the provincial art.

**Key words:** ecclesiastical art, traditionalism, Nevian school of painting, Stroganov school of painting, neo-Russian style, modernist style.

Проблема эволюции провинциального церковного искусства от использования традиционных приемов древнерусской иконописи к академизму и к новым направлениям конца XIX – начала XX в. практически не рассматривалась в научной литера-

туре. Значимость русского религиозного искусства в этот период обуславливает актуальность исследования его и в пространстве провинциального искусства.

Ренессанс русского религиозного искусства конца XIX – начала XX в. был вызван

всплеском интереса к национальной теме, к национальным особенностям русской культуры. Он был также связан с мировоззренческим переворотом, произошедшим в России в 1880-х гг., который подготовила русская религиозная философия (Н. Федоров, Е. Трубецкой, Н. Бердяев, П. Флоренский).

Провинциальная культура была неразрывно связана с практикой христианства. Уральская иконопись во многом стала основой изобразительного искусства Пермского края. Икона была самым распространенным видом прикамского искусства в XIX – начале XX в. Она являлась функционально необходимой как для церковного обихода, так и для домашнего, была частью бытового семейного уклада. Все известные нам уральские художники XVII–XIX вв. – крепостные, вольные, цеховые – были прежде всего иконописцами. Иконописцы и иконописные мастерские существовали в Перми, Чердыни, Покче, Соликамске, Кунгуре, Екатеринбурге.

В русской иконописи второй половины XIX в. выделяются три основных направления: традиционализм (манера, ориентированная на старые образцы, византийское и древнерусское искусство), академизм (где превалировали реалистические традиции), примитивизм.

Мастеров, которые работали в манере традиционализма, по старым образцам, во второй половине XIX в. на Урале было немного. Прежде всего это иконописцы так называемой Невьянской школы<sup>1</sup>, которая была распространена по горнозаводскому Уралу, ставшему оплотом русского старообрядчества. Основными чертами Невьянской школы являются традиционность иконографии дониконовского периода, «мелочность», изощренность письма, активное применение белил (даже в санкире), непривычная для древнерусской иконы яркость и насыщенность колорита. В обильном применении позолоты невянские мастера оказались прямыми продолжателями знаменитой Строгановской школы, главенствующей

в Прикамье в конце XVI – начале XVII в. и сохранявшей свое влияние на иконописное искусство позднейшего времени.

Строгановы всегда отдавали приоритет древнерусской иконописи, а не западноевропейской религиозной живописи. На протяжении веков почти в каждом сколько-нибудь крупном вотчинном центре Строгановы заводили иконописные и золотошвейные мастерские, усердно способствовали их процветанию, рачительно сохраняя рожденные здесь памятники искусства. Они ценили иконы в «старинном вкусе» и от своих мастеров требовали соблюдения традиций древнерусского иконописания. Правда, «иконы, выполненные по заказам солепромышленников Строгановых, не образуют единой стилистической группы. В этом круге встречаются и произведения, выполненные в архаизирующей “монументальной” манере, и произведения, которые можно отнести к московской традиции первой половины XVII века»<sup>2</sup>.

В XIX в. в среде профессиональных мастеров традиции древнерусского иконописания уступают место академической школе. В церковном искусстве происходит почти полная переориентация на академическую живопись под воздействием западноевропейского искусства, возрастающей роли Петербурга, а также Академии художеств, в которой существовала традиция обращения живописцев к библейским темам. Они воплощались доступными светским художникам средствами. Лишь изредка в некоторых произведениях наряду с академизмом чувствуется влияние старообрядческой иконы или народного примитива.

Распространению в Прикамье академического церковного искусства способствовали вкусы уральских заводоладельцев Абамелек-Лазаревых, которые, в отличие от Строгановых, предпочитали западноевропейскую религиозную живопись, активно приобретали копии работ известных русских и западноевропейских мастеров на библейские темы в России и Италии и жертвовали их в прикамские храмы.

Академическое направление в иконописи Прикамья укрепляется с появлением в Перми воспитанников Арзамасской школы академика А. В. Ступина в 1830-е гг. Г. Г. Поспелов отмечает, что именно в этой школе распространилась практика переноса на стены церквей классических композиций старых мастеров, для чего использовались собрания западноевропейских гравюр<sup>3</sup>. Пермские «арзамасцы» во главе в А. У. Орловым писали иконы для иконостасов, расписывали церкви. Орлов, в частности, расписывал летнюю часть кафедрального Спасо-Преображенского собора Перми<sup>4</sup>.

Академизм также проявляется в работах непрофессиональных мастеров-иконописцев из династий Марковых, Головиных, Бабиных, Кашиных. мода на академическое искусство была очень сильна в провинции. Многие иконописцы шли по пути академизма. Кашины, например, были самоучками, но самостоятельно изучали анатомию, много рисовали с гипсов, копировали «оригиналы»<sup>5</sup>. Иногда в изображении использовались одновременно два подхода. А. Н. Мамаев, работавший в конце XIX в., выполнил на первый взгляд большеформатную икону «Митрополит Дмитрий Ростовский» в традициях позднеакадемического искусства. Академические приемы явны в изображении лица и рук святого. Святой изображен в три четверти, а не фронтально. Нетрадиционна для иконы и техника: образ создан масляными красками на холсте. Но в иконе заметно использование и традиционных приемов. Это проявляется в тщательном, даже каллиграфичном изображении «доличного» – узорочного омофора, саккоса, митры и панагии митрополита, – в плотной, насыщенной гамме красных, охристых, коричневатых оттенков.

Академическая линия в пермской иконописи активно проявилась в работах профессиональных художников: Верещагина, Шанина, Седова, Мамаева, Зеленина. Будущий академик, художник В. П. Верещагин учился в иконописной мастерской И. В. Бабина,

деда по материнской линии и участвовал в росписях пермского кафедрального собора.

Икона «Апостол Павел», созданная пермским художником А. С. Шаниным для одной из пермских церквей, является образцом этого стиля. Возникает ощущение, что апостол Павел эффектно «позирует» художнику. Светотенью мастерски переданы складки его одежды, блестит стальной меч, развеваются на ветру седые волосы. Апостол показан на фоне предгрозового неба, что придает его образу романтические черты.

К академической манере письма близки иконописные работы пермского художника А. Н. Зеленина, получившего образование в петербургской Академии художеств<sup>6</sup>. В автобиографии он указывал, что «имел много оригинальных работ по религиозной живописи»<sup>7</sup>.

Образ святого Николая Мирликийского был создан Зелениным для Крестовой церкви при пермском кафедральном соборе в 1901 году. В этой работе художник использует только академические приемы. Статичная фигура Николая объемна, складки одеяния подчеркнуты рельефны. Но лик святого имеет характерные для зеленинских образов черты: большие, широко расставленные глаза, в которых таятся удивление и даже тревога.

Мастерство Зеленина-монументалиста раскрылось в росписях Крестовоздвиженского храма Белогорского монастыря. Сохранились только эскизы для этих росписей, так как храм долгое время находился в полуразрушенном состоянии<sup>8</sup>. Возможно, эти эскизы – изображение двенадцатых праздников. Зеленин умело выстраивает многофигурные композиции, использует сложные ракурсы, позы и жесты. Линейный ритм связывает фигуры в единое целое. Сцену Крещения художник рисует несколько раз. В первом варианте Зеленин выбирает горизонтальный формат, в который вписывает три фигуры: Иисуса Христа, Иоанна Предтечи и ангела. В этом варианте персонажи жизненны и реалистичны,

особенно – ангел, который держит одеяние Иисуса Христа. Но в целом композиция более статична. В другом эскизе художник радикально меняет формат, делает его вертикальным. Персонажей больше – добавлена фигура ангела. Удачно изображение Иисуса Христа, его фигура величественна и в то же время изящна. Но в целом композиция кажется несколько «перегруженной». Ритм линий становится более динамичным и напряженным, напоминая ритмы барокко.

В творчестве А. Н. Зеленина проявилось и традиционное направление в иконописи, связанное с вновь появившимся интересом к традициям древнерусского канона. Зеленин тщательно изучал каноны древнерусской живописи. В 1907 г. Пермская епархия дала поручение художнику побывать в тех местах, где проводили миссионерскую деятельность великопермские епископы, в том числе самый первый из них святой Стефан Пермский. Сохранилась копия Зеленина древней иконы «Спас Нерукотворный» (XVII в.), которая, по преданию, была списана с иконы руки самого Стефана Пермского. С другой «древней иконы» трех святителей земли Пермской Герасима, Питирима и Ионы также была сделана копия для иконы Белогорского храма. Изучение традиционных иконописных приемов позволило и впоследствии вносить Зеленину некоторые элементы древнерусской иконописи в свои работы.

В некоторых работах Зеленин даже обращается к модерну или к неорусскому стилю как более узкому направлению модерна. Приемы модерна делают его работы более индивидуальными и современными.

Из работ, близких неорусскому стилю, мы можем выделить три иконы, созданные Зелениным в начале XX в. для различных пермских церквей. Это иконы «Св. Пантелеимон» «Николай Чудотворец» и «Сергий Радонежский»<sup>9</sup>. Святые на этих иконах представлены Зелениным на пейзажных фонах, изображающих уральскую природу, что не совсем характерно для академичес-

кой иконописной традиции, в которой изображение реалистичных библейских персонажей на фоне реалистичного пейзажа было нормой, но пейзаж, как правило, был итальянским.

Обращение к национальному пейзажу и соединение его с религиозной тематикой впервые появляется в творчестве представителей неорусского стиля<sup>10</sup>. В творчестве М. В. Нестерова модерн пробивается сквозь принципы московской живописной школы, ориентированной на импрессионизм. Нестеров создал новый тип пейзажа, получивший название «нестеровского». Возможно, под влиянием его работ А. Н. Зеленин обращается к уральскому пейзажу в своих иконописных работах. Он создает характерные приметы уральской природы: высокие, могучие сосны, скалы и камни. Зеленинские пейзажи в иконах реальны и узнаваемы, за счет этого снимается дистанция между зрителем и святым. Для того чтобы образ святого не стал слишком обыденным, Зеленин сохраняет некоторые элементы условности, необходимые для иконописи: между фоном и фигурой святого сохраняется дистанция, силуэт подчеркивается, создается ощущение видения, чудесного явления в реальном пейзаже. В 1910-е гг. Зеленин выполнил ряд эскизов икон и киотов для часовен: эскиз образа и киота для часовни больницы в Мотовилихе (1914), эскиз образа и дубового киота для Мариинской гимназии (1916) и подобный эскиз для полковой церкви (1916). В этих работах проявились черты позднего «геометрического» модерна.

Таким образом, в провинциальной церковной живописи конца XIX – начала XX в. прослеживаются те же тенденции, что и в столичном искусстве. Церковная живопись Перми и Пермской губернии отразила основные эволюционные процессы русского искусства рассматриваемого периода, смену стилей и направлений, использование различных приемов, характерных и для светского искусства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин искусствоведа Г. В. Голынец. Термин связан с уральским городом Невьянск (Свердловская область), который в XVIII–XIX вв. был культурной столицей горнозаводского Урала и крупнейшим старообрядческим центром.

<sup>2</sup> *Власова О. М.* Подписные и датированные иконы конца XVI – первой половины XVIII в. из Пермской коллекции // Подписные и датированные иконы. Из коллекции Пермской художественной галереи: Каталог выставки. Пермь. 1993. С.3.

<sup>3</sup> *Поспелов Г. Г.* Провинциальная живопись первой половины XIX века // История русского искусства. Т. 8. Ч. 2. М., 1964. С. 359.

<sup>4</sup> *Верхоланцев В. С.* Город Пермь. Его прошлое и настоящее. Пермь: Пушка, 1994. С. 58.

<sup>5</sup> Государственный общественно-политический архив Пермской области. Ф. 3919. Оп. 1. Д. 62. Л. 2.

<sup>6</sup> *Спешилова Е. А.* Алексей Несторович Зеленин. Художник. Иконописец. Педагог. Пермь: Всехсвятский храм, 2006. С. 35.

<sup>7</sup> Пермская государственная художественная галерея (ПГХГ). Архив. Ф. 2. Д. 1306. Автобиография Зеленина Алексея Несторовича. Л. 1 об.

<sup>8</sup> Хранятся в Пермском краевом краеведческом музее.

<sup>9</sup> На данный момент находятся в пермской Всехсвятской кладбищенской церкви.

<sup>10</sup> Любовь к пейзажным фонам прослеживается в строгановской иконописи. Но в строгановских иконах пейзаж условен, как условны и сами образы.