

Российская академия наук
Институт всеобщей истории
Центр истории Византии
и восточнохристианской культуры

Каптеревские чтения

15



МОСКВА – СЕРПУХОВ
2017

ВИЗАНТИЙСКАЯ ИКОНА, ПРИВЕЗЕННАЯ С АФОНА, В КОЛЛЕКЦИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

ИСТОРИЯ ИКОНЫ И ИСТОРИЯ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ

Т.Е. Самойлова

Ключевые слова: Икона, иконография, Византия, церковь, митрополит Филарет (Дроздов), Афон, Гефсиманский скит, Преподобный Сергей Радонежский

В коллекции Третьяковской галереи есть замечательная небольшая византийская икона, история исследования которой в полной мере отразила перипетии процесса изучения византийского искусства на русской почве.

Икона поступила в Третьяковскую галерею в 1930 году из Загорского историко-художественного музея и сохранила за собой легенду о том, что она была привезена с Афона известным духовным писателем, путешественником и коллекционером XIX в. А.Н. Муравьевым. Эти сведения приведены в инвентарной карточке, где кроме того было отмечено, что при поступлении икона находилась в киоте, на обороте которого почерком XIX в. сделана надпись: «Икона сия с Афонской горы из келлии патриарха Иеремии, жившего на покое в 1550 г.». Сам киот, носитель этой важной информации, не сохранился. Вероятно, он был утерян или списан как предмет, не представлявший художественной ценности. Тем не менее, имя А.Н. Муравьева и документированная связь этого памятника с Троице-Сергиевой Лаврой, где располагался Загорский музей, позволили подтвердить информацию инвентарной карточки архивными документами. Среди материалов, связанных с обителью Святого Сергия, легко отыскался документ «О пожертвовании г. Муравьевым разных древних рукописей для хранения в ризнице, также и прочей святыни палестинской в Лавру, Вифанию и Скит». А.Н. Муравьев, друг митрополита Филарета (Дроздова), побывавший на Афоне, привез из этого путешествия святыни, рукописи и иконы. Часть из них он решил подарить

Троице-Сергиевой Лавре. В числе подаренных им предметов названа икона «Страсти Господни». В сопроводительном письме А.Н. Муравьев уточняет, что этот древний образ происходит из «келии патриарха Иеремеи, рукополагателя первого нашего патриарха Иова», в которой проживал епископ Каллиник. Он-то и подарил АН. Муравьеву икону «Страсти Господни». Икону А.Н. Муравьев предназначил для нижней церкви Гефсиманского скита¹. Гефсиманский скит Троице-Сергиевой лавры был основан по благословию митрополита Филарета (Дроздова)², но первоначальная идея принадлежала архимандриту Лавры — Антонию. Именно Антоний предложил перенести в принадлежавшее Лавре урочище Корбуха деревянную Успенскую церковь и тем самым спасти ее от уничтожения, сохранив память о ставивших ее в XVII столетии Дионисии Зобниновском и Авраамии Палицине.

Строительство скита началось в 1843 году. Церковь во имя Успения освятили 27 сентября 1843 года, а 8 июля был освящен и нижний престол этого храма, посвященный Страстям Христовым³. Именно в эту церковь и вложил А.Н. Муравьев привезенную им с Афона икону, назвав ее «Страсти Христовы»⁴. По мысли митрополита Филарета, не только благословившего, но и преобразовавшего идею архимандрита Антония, в Гефсимании должно было быть создано особое сакральное пространство для уединения и молитвы. Для Филарета, посмевшегося выступить в защиту Церкви против печально известного обер-прокурора Синода Н.А. Протасова и подвергшегося за это опале, строительство скита стало актом противостояния процессу бюрократизации Церкви. Митрополит вложил в него идею сохранения живой традиции монашества. Отдаленный от Лавры скит должен был стать для монашества тем же, чем была Академия для науки⁵. Освящал Успенскую церковь сам митрополит, облаченный по этому слу-

¹ РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Ч. 5. Д. 7077. О пожертвовании г. Муравьевым разных древних рукописей для хранения в ризнице, также и прочей святыни палестинской в Лавру, Вифанию и Скит.

² Гефсиманский скит и пещеры при нем. СТСЛ, 1899. *Филимонов К.А.* Новая Гефсимания. М., 2000. С. 16–17. Древняя деревянная церковь в скиту Гефсиманском близ Троице-Сергиевой Лавры. М., 1853. С. 13.

³ *Филимонов К.А.* Новая Гефсимания. С. 12.

⁴ В 1899 году, согласно описанию Успенского храма в книге «Гефсиманский скит и пещеры при нем», изданной в Троице-Сергиевой Лавре, икона находилась в верхнем храме на правой стороне. Сложившееся к этому времени предание связало ее с именем святого Федора Студита, хотя и сохранило память о том, что икона была привезена с Афона А.Н. Муравьевым. См.: Гефсиманский скит и пещеры при нем. С. 35.

⁵ Там же. С. 14.

чаю в фелонь и епитрахиль самого Сергия Радонежского. Современники так вспоминали это событие: «Казалось, что в его лице [митрополита Филарета — Т.С.] священнодействовал сам Сергий, восставший из гроба, чтобы участвовать в освящении дома Пресвятой Богородицы, некогда удостоившей его своим чудесным посещением»⁶. В интерьере восстановленной церкви также была создана атмосфера святой простоты эпохи Сергия Радонежского. Вот как А.Н. Муравьев описал свое впечатление от этого храма: «Чрезвычайное благоговение поражает всякого входящего во внутренность церкви из крытой паперти... престол и жертвенник, и весь иконостас устроены из кипариса, и вся она по стенам внутри обложена кедром, певгом и кипарисом, ибо из сих древ сооружено... по слову пророческому Честное древо Креста Господня». Все храмовое убранство, включая паникадила, было выполнено из «простых» материалов — дерева, железа и глины, а для освящения церкви из Лавры были принесены даже священные сосуды, с которыми когда-то совершал литургию сам преподобный⁷. Поразительно, что и подаренная храму икона «Распятие» была создана, как считают современные исследователи, именно в эпоху Сергия Радонежского.

Икона «Распятие» небольшого размера (32,8x27,6x1,8) и предназначалась для келейной молитвы. Она написана на доске лиственной породы (без шпонок) и несет на себе следы многочисленных поновлений. Поля иконы опилены почти до границ ковчега, правый нижний угол утрачен, а правый верхний частично стесан. Доска, сильно изъеденная жуком-точильщиком, была укреплена и покрыта с оборота и по боковым граням мастикой. Многочисленные утраты левкаса заполнены разновременными вставками, большая часть которых относится, предположительно, к XVI веку (крупные вставки левкаса, расположенные по всем углам и краям основы, на изображении архитектуры и группы предстоящих в правой части композиции, на фигурах Богородицы и святых жен, на поземе слева). На части вставок (в основном по краям и углам иконы) красочный слой стерт или счищен. Более поздние вставки, вероятно, относящиеся к XIX–XX вв., выполнены из воска (на архитектуре, на группе предстоящих; на голове и руках сотника, на одеждах в нижней части правой группы предстоящих, на фигурах сидящих воинов, на изображении одежд Богородицы и Иоанна, на фоне и на фигуре ангела в левой части, на поземе и фоне). Авторские надписи практически не сохранились, за исключением

⁶ Там же. С. 15.

⁷ *Муравьев А.Н.* Письма о богослужении восточной католической церкви. СПб., 1904. С. 17–21.

нескольких букв у верхнего края. Поновительские прописи скорее всего относятся к XVI веку (они хорошо видны на изображении Христа, на ликах и фигурах ангелов и некоторых воинов, на ногах Иоанна, на ликах жен) и косвенно подтверждают легенду о принадлежности иконы патриарху Иеремии.

Впервые икону «Распятие» опубликовал Н.П. Кондаков в 1905 году, но не предложил какой-либо датировки⁸. После поступления из Гефсиманского скита в ЗИХМ Ю.А. Олсуфьев определил ее как произведение итало-критского письма XV–XVI вв.⁹

Первое реставрационное раскрытие иконы было осуществлено в 1937 году И.В. Овчинниковым¹⁰. После этого памятник довольно долго не привлекал к себе внимание исследователей, что вполне объяснимо известными историческими обстоятельствами. С наступлением оттепели икона оказывается в поле зрения византинистов. Не позднее 1960 года была проведена вторая реставрация памятника, результаты которой отражены в статье Н.Е. Мневой и А.Б. Зерновой «Раскрытие памятников древнерусской станковой темперной живописи»¹¹.

В том же 1960 году икона уже экспонировалась на выставке, посвященной шестисотлетию юбилею Андрея Рублева как произведение византийской иконописи XV столетия¹². В 1965 году иконой заинтересовался В.Н. Лазарев и в своей статье 1965 года датировал ее более ранним временем («ближе к середине XIV») ¹³. В 1971 году он уточнил датировку и отнес создание памятника к первой половине XIV в., подкрепляя свое суждение анализом стиля и отмечая такие его особенности, как «свободная живописная композиция, тонкая обработка лиц с помощью сочных бликов и движек». Наиболее близкой ей стилистической аналогией исследователь считал византийскую икону «Распятие» из Кафисмы

⁸ Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. С. 74.

⁹ Олсуфьев Ю.А. Дополнение 2-е к описи икон Троице-Сергиевой Лавры. Сергиев Посад, 1925. С. 5.

¹⁰ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М., 1995. С. 159.

¹¹ Мнева Н.Е., Зернова А.Б. Раскрытие памятников древнерусской станковой темперной живописи // Памятники культуры. Исследование и реставрация. М., 1960. Вып. 2. С. 184. Рис. 5. Во время этой реставрации позднейшие вставки и тонировки были выделены путем высветления их краев.

¹² Лазарев В.Н. Византийская живопись: Сб. статей. М., 1971. С. 337, 338.

¹³ Там же.

Благовещения на Патмосе¹⁴. Однако, несмотря на предложенную В.Н. Лазаревым новую датировку, в каталог Третьяковской галереи В.А. Антоновой и Н.Е. Мневой 1963 года икона вошла как произведение конца XIV — начала XV в. Следующий этап интереса к памятнику относится уже к 1990-м годам. В 1991 году в Москве состоялась выставка «Византия. Балканы. Русь», отразившая новый этап развития русской византистики. На ней были представлены раскрытые и изученные в течение 70-х — 80-х годов XX века византийские иконы из российских собраний. В каталоге выставки О.А. Корина опубликовала икону из Третьяковской галереи как произведение первой половины XIV в., повторив авторитетное мнение В.Н. Лазарева¹⁵. Однако ученица В.Н. Лазарева, О.С. Попова, на основании накопленных за это время знаний о византийской иконе предложила взглянуть на памятник по-новому. Во вступительной статье к каталогу она датировала икону «Распятие» второй половиной XIV в., полагая, что, несмотря на осязаемое в живописи подражание классическому стилю палеологовского ренессанса, «многоплановость пространства, диссонансность ритмов и экспрессия ракурсов» создают в ней новый, неоклассический строй»¹⁶.

Икона вновь оказалась в дискуссионном водовороте. Так, Ю.А. Пятницкий предложил вернуться датировке иконы XV в.¹⁷, но в новый том каталога древнерусской живописи Третьяковской галереи 1995 г. икона вошла как произведение «второй половины XIV в.». Автор описания Л.И. Лифшиц, опирающийся на мнение О.С. Поповой, непосредственно в тексте уточнил дату, сузив ее до периода 60-х — 70-х годов XIV века. В качестве стилистической аналогии Л.И. Лифшиц привел фрески пещерной

¹⁴ Там же. Икона из Кафисмы Благовещения на Патмосе опубликована в книге: *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев М., Радойчиц С.* Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. София-Белград, 1967. Табл. 67. М. Хадзидакис в 1988 году датировал эту икону первой половиной XV в. См.: *Chatzidakis M. Icones // Patmos. Treasures of the Monastery.* Athens, 1988. P. 110–111, 136.

¹⁵ Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XIV века. Каталог выставки. К Международному конгрессу византистов. Москва, 8–15 августа 1991 г. М., 1991. Кат. № 24. С. 216–217.

¹⁶ Попова О.С. Византийские иконы XIV — первой половины XIV в. // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XIV века. С. 27. Свое мнение исследователь повторила в публикации 2006 года.

¹⁷ *Пятницкий Ю.А.* Византийские памятники в музее Русского Археологического института в Константинополе. СПб., 1993. С. 162.

церкви в Иваново (Болгария) 1360-х гг.¹⁸ Последняя атрибуция на сегодняшний день представляется наиболее точной. В 2004 году с ней согласилась С.В. Свердлова, опубликовавшая статью, посвященную исследованию стилистических особенностей фресок Иваново¹⁹, в которой она упомянула икону из ГТГ как одну из близких аналогий стилю росписи наряду с такими памятниками, как фрески Волотова (1363) в Новгороде, росписи Афенди-ко в Мистре (около 1366) и икона «Успение Богоматери» из ГЭ (третья четверть XIV в.)²⁰. Стиль всех перечисленных произведений характеризуется особой подвижностью и остротой рисунка, сравнимого с эскизным росчерком, сложной игрой силуэтов удлиненных и изящных фигур, изломанными линиями горок и драпировок, колоритом, построенным на напряженных цветовых сочетаниях, мистическим мерцанием световых бликов на ликах и драпировках²¹. Обозначенный выше круг аналогий можно расширить такими памятниками, как иконы «Богоматерь Умиление со святыми на полях» из ГЭ (вторая половина XIV в.) и «Успение Богоматери» из ГМИИ (третья четверть XIV в.)²². В 2016 году в рамках работы над новым томом академического каталога Третьяковской галереи С.В. Свердлова совместно с Д.С. Першиным провела технико-технологические исследования. Эти исследования не поколебали датировки 60–70-ми годами XIV в., но выявили интереснейшие приемы письма, использованные мастером-создателем иконы, который в свете этих открытий предстает как абсолютный живописец, чье мастерство основано на многовековой традиции византийской живописи, наследницы позднеантичного колоризма. Исследование иконы в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах дало возможность увидеть свободный кистевой подготовительный рисунок. Прежде чем приступить к колористическому «раскрытию» образа мастер прокладывал тени, используя не только линию, но и мазки, и пятна, создавая на подготовительном этапе подобие живописи гризайлью. В одной миниатюрной композиции он использует самые разные приемы

¹⁸ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Кат. № 71. С. 159.

¹⁹ *Свердлова С.В.* Стилистические особенности росписей пещерной церкви в Иваново (Болгария) третьей четверти XIV в. // *Искусство христианского мира.* VIII. М., 2004. С. 17–25.

²⁰ *Попова О.С.* Византийские иконы XIV — первой половины XIV в. С. 21. Кат. №32.

²¹ *Свердлова С.В.* Стилистические особенности росписей пещерной церкви в Иваново. С. 18–20.

²² Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XIV века. Кат. №33. Кат. №26.

живописи личного. Так, мертвое тело Христа он пишет по белой подложке, перекрывая белильный слой охряным санкирем, по которому прокладываются движки. Затем все перекрывается зеленоватым колером, поверх которого накладывается второй слой охрения и завершающий слой лессировок и белильных пробелов. Столь сложная техника живописи позволила мастеру передать впечатление мертвенной плоти распятого Христа и противопоставить ее живописной карнации живых, предстоящих Распятию персонажей. Их руки и лица написаны в более классической манере с использованием теплого охрения, с добавлением киновари, а теневые участки лессированы зеленоватым прозрачным колером. Интересную многослойную технику живописи мастер использовал при написании синих одежд: первоначальный слой представлял собой рефть. По рефти мастер наносил пробела, а по ним лессировал синим колером, добиваясь особенно звучного, глубокого синего тона²³.

Однако икона представляет собой интерес не только с точки зрения стиля, но и с точки зрения иконографии. Она относится к многофигурному типу «Распятий», сформировавшемуся именно в палеологовский период развития византийской живописи. Главная особенность этого типа — увеличение количества персонажей: жен, окружающих Богоматерь, иудеев, группирующихся вокруг Лонгина-сотника, изображение бросающих жребий воинов. Все персонажи наделены сильными эмоциями через мимику, патетические жесты и движения: Богоматерь подносит руку к глазам, не в силах смотреть на Распятого, сотник в ужасе отпрянул от Креста, прикрываясь рукой, окружившие его иудеи резко поворачиваются друг к другу. Этот тип исследователи определяют как нарративный и драматический; он основывается на текстах четырех Евангелий (Мф. 27:33–44; Мк. 15:22–37; Лк. 23:33–42; Ин.19:26–27). К нему относятся фрески с изображением Распятия в Сопочанах (ок. 1265), в Дечанах (1340-е гг.), икона «Распятие» первой трети XV в. из Музеев Кремля, реликварий кардинала Виссариона 1463 г. и др.²⁴ В ряде произведений, как и в нашем «Распятии», Иоанн Богослов изображен рядом с плачу-

²³ Особенности живописной техники иконы были охарактеризованы С.В. Свердловой в докладе «Некоторые особенности техники и технологии византийских икон из собрания ГТГ. Результаты последних исследований», сделанном на международной конференции «Византия и Русь: Искусство и технология» 9 марта 2017 г. в Государственной Третьяковской галерее.

²⁴ Chatzidakis M. *Icones*. P. 110; Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века. Каталог. М., 2007. Кат. 19. С. 189 (автор описания Остащенко Е.Я).

щей Богоматерью. Сопереживая Ей, он склоняется к Марии, чтобы утешить Ее. Мечущие жребий воины расположены по центру, в нижней части иконы. Фигура воина, пронзающего копьем тело Христа, и персонаж, поднимающий на копье губку, отсутствуют. Фоном служит стена Иерусалима. Под перекладами Креста — полуфигуры летящих плачущих ангелов.

Распространение в византийском искусстве драматического типа отражает новые идеи и настроения в общественном сознании. Наиболее ярко они прозвучали в сочинениях философа и богослова Николая Кавасилы (1322–1397), который призывал к тому, чтобы чин священнодействия служил выражением созерцания, которое «могло бы возбудить в нас такие чувства, чтобы мы не умом только размышляли, но ... видели глубокую нищету Богатого, странническую жизнь Того, Кто объемлет всякое место, ... страдания Бесстрастного; видели, до какой степени Его ненавидели, и, ... и как уничижил Себя, что претерпел». Для этого, по мнению богослова, «недостаточно ... изучить все, касающееся Христа...»; но необходимо, чтобы это «мы созерцали»²⁵. Эти слова ярко характеризуют Николая Кавасилу как представителя византийской богословской школы, противопоставлявшей нарождавшемуся ренессансному мировоззрению литургический и молитвенный опыт Церкви, в приобщении к которому важная роль отводилась созерцанию жизни Христа и сопереживанию Его страданиям. Кроме того, споры между двумя партиями — аскетами-мистиками и «рационалистами» во главе с Варлаамом Калабрийским, происходившие в Византии в 30–40-е гг. XIV столетия, стали ярким свидетельством интенсивного культурного обмена между Востоком и Западом, и прежде всего Италией эпохи поздней готики²⁶.

Нельзя исключать, что на «драматизацию» иконографии «Распятия» в палеологовском искусстве могли оказать влияние произведения мастеров итальянской готики, которые в свою очередь находились под сильным воздействием византийского искусства. Одним из таких «византинизирующих» мастеров был Дуччо. Используя более строгие византийские схемы, он вносил в свои произведения характерную для поздней готики экспрессию и драматизм, насыщая композиции персонажами, открыто выражающими эмоции. В «Распятии», написанном Дуччо в 1308–1311 гг. для главного алтаря сиенского кафедрального собора, обраща-

²⁵ Николай Кавасила. Изъяснение Божественной Литургии. М., 2015. С. 9.

²⁶ Успенский Ф.И. Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891. С. 258–264.

ют на себя внимание два необычных для византийских «Распятый» персонажа — задрапированная плащом фигура, стоящая в профиль, и фигура иудея в белом платке, с воздетой рукой. Эти же персонажи несколько позднее появляются и в «Распятии» кисти Джотто из Берлинского музея (1330 г.). В «Распятии» из ГТГ в группе иудеев слева также выделяется задрапированная в плащ фигура в профиль и иудей в платке с воздетой рукой. Наиболее ранний византийский памятник, где присутствуют эти персонажи — «Распятие» на фресках Дечан (1340-е гг.). Возможно, их появление в произведениях византийского искусства, стало следствием «возвратной волны» влияния готического искусства. Почти буквальным повторением композиции иконы из ГТГ является образ из Кафизмы Благовещения на Патмосе, который когда-то В.Н. Лазарев датировал первой половиной XIV в., но в настоящее время считается произведением первой половины XV в.²⁷ Обе иконы относятся к типу аналойных и были частью так называемых литургических серий. По наблюдениям Л.М. Евсеевой, аналойные иконы в позднепалеологовское время часто использовались в качестве образцов²⁸. Интересно, что иконографическая схема образа с Патмоса по сравнению с иконой из ГТГ усложнена дополнительным мотивом: в пещере под Голгофой изображен череп Адама, на который стекает кровь распятого Христа. В дальнейшем данный иконографический извод при сохранении композиционной схемы иконы ГТГ будет эволюционировать в сторону насыщения его новыми мотивами²⁹.

Итак, история изучения скромной по размерам византийской иконы «Распятие», привезенной некогда с Афона и вложенной в церковь, в которой была согласно представлениям середины XIX века воссоздана эпоха Сергия Радонежского, совершило свой виток по спирали. Пройдя трудный и насыщенный открытиями путь, современные исследователи подтвердили ее принадлежность этому времени, но сделали это на основе углубленных знаний и о палеологовском стиле, и об иконографии, и о византийской технике живописи, детально обосновав и определив место этого произведения в художественном процессе развития византийской живописи.

²⁷ Лазарев В.Н. Византийская живопись: Сб. статей. С. 337, 333; *Chatzidakis M. Icones*. P.136, 110–111.

²⁸ Евсеева Л.М. Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. М., 2013. С. 83.

²⁹ Так, на иконе критской школы конца XV века, также довольно точно воспроизводящей композицию иконы с Патмоса, в пещере изображен не только череп, но и воскресающие мертвые: *Εἰκόνας τῆς κρητικῆς τέχνης. Ήρακλείου*, 1993. Кат. 145. Σ. 500–501 (Μ. Μπoρμυoυδάκης).

Резюме. В коллекции Третьяковской галереи хранится небольшая византийская икона «Распятие», привезенная с Афона А.Н. Муравьевым (1806–1874) и подаренная им для украшения древнего деревянного храма в основанном митрополитом Филаретом Дроздовым Гефсиманском скиту (1844). По замыслу митрополита в интерьере этого храма была воссоздана атмосфера святой простоты эпохи Сергия Радонежского. Именно в этот храм была вложена византийская икона, осмысленная как произведение, современное эпохе преподобного. Икона находилась в поле зрения исследователей в течение всего XX века. Исследования продолжились и в XXI столетии. Пройдя насыщенный открытиями путь, позволивший углубить наши знания и о стиле, и о иконографии, и о византийской технике живописи, современные исследователи фактически вернулись к самой ранней датировке, детально обосновав ее и определив место произведения в художественном процессе развития византийской живописи.



«Распятие». Третья четверть XIV в. Византия