

ШЕМЯКОВА Я. В.
МУЗЕЙ ФРЕСОК ДИОНИСИЯ
ФЕРАПОНТОВО

ПОРТРЕТ И ИКОНА
ПРЕПОДОБНОГО ФЕОДОСИЯ
ТОТЕМСКОГО ВО ГРОБЕ.
К ВОПРОСУ
О ФОРМИРОВАНИИ
ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО
ОБРАЗА

В собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника образы преподобного Феодосия Тотемского, одного из самых почитаемых святых Русского Севера, представлены в наиболее известных иконографических изводах. Это несколько икон начала и середины XIX в., среди которых наибольший интерес представляют образы преподобного Феодосия «во гробе», что по словам большинства исследователей, является изображением его нетленных мощей. Тот же сюжет мы встречаем на портрете «Феодосий Тотемский во гробе» работы неизвестного мастера из музейной коллекции. Данный портрет как пример редчайшего доканонизационного образа подвижника представляет интерес для исследования его иконографии, которая все еще остается недостаточно изученной. Портрет преподобного Феодосия не фигурировал ранее ни в музейных, ни в каких бы то ни было других изданиях, исследовательские работы по нему не проводились. Кроме того, на сегодняшний день нет и отдельной работы по иконографии прп. Феодосия Тотемского. Вероятно, это связано с локальностью его почитания, достаточно поздней канонизацией и довольно долгим скептическим отношением к поздней русской иконописи и церковной живописи со стороны исследователей.

Без углубленного анализа отдельных произведений некоторые историки искусства все же упоминают образы прп. Феодосия в своих работах. Перечисленные основных изводов его изображений, а также попытка их анализа и классификации приведены в работе Ж. Г. Белик и О. Е. Савченко.¹ Также изображения преподобного во гробе были рассмотрены Я. Э. Зелениной в контексте общего анализа формирований иконографических канонов в изображении святых синодальной эпохи.² В Житии прп. Феодосия, а также в работах А. А. Рыбакова³ и Е. Р. Стрельниковой⁴ упоминается о некоторых иконописных образах святого.

Несмотря на то, что для эпохи императорской России характерно развитие иконописи преимущественно на уровне низовой народно-ремесленной культуры,⁵ по мнению Я. Э. Зелениной в XVIII – начале XX в. продолжало существовать традиционное церковное отношение к святым и их изображениям. Наиболее интересно эти явления раскрылись в иконографии святых, пополнивших в это время святцы.⁶ О создании первых иконописных образов новоявленных святых дают представление сохранившиеся документы и изобразительные материалы, раскрывающие историю подготовки и проведения канонизации.

Как правило, формирование изводов иконографии нового чудотворца приходилось на первое десятилетие после открытия мощей. К сожалению, недостаток сведений о конкретном избрании того или иного иконографического образа не позволяет проследить в полной мере иконографию большинства новых явленных чудотворцев. Я. Э. Зеленина отмечает, что в целом разработка новых иконографий осуществлялась на основе средневековых принципов, но с изменением акцентов и большим влиянием стилистики Нового времени.⁷ В частности, гораздо более весомым стал обычай перевода в иконопись прижизненного или максимально достоверного портрета подвижника.⁸ Подобные портреты сведены Я. Э. Зелениной в обширную группу так называемых «духовных» портретов. Этот жанр церковного искусства испытывал непосредственное влияние светского портрета, однако длительное время продолжал опираться на основы иконописи в иконографии и в характере воплощения образа, и на уровне стилистического исполнения.⁹

Я. Э. Зелениной было предложено несколько вариантов классификации духовных портретов, исходя из статуса и сана изображенного лица и основных изводов его изображения: архиерейские, монашеские, священнические, старобрядческие, гробовые портреты, портреты праведных старцев и юродивых. В данном случае нас будет интересовать гробовой портрет, к которому можно отнести и портреты нетленных мощей подвижников, созданные, вероятно, в период с их обретения до официальной канонизации. И хотя существование икон с изображением святых мощей не вызывает сомнений,¹⁰ ни в одном из известных нам источников мы не встреча-

ем упоминания о «портретах» мощей, то есть без атрибутов святости (нимб, подпись). Этот своеобразный вид гробового портрета мог появиться при определенных условиях: затянувшийся процесс канонизации после открытия мощей подвижника или отсутствие данного процесса как такового,¹¹ а также почитание подвижника в народе до и после смерти, что стимулировало желание почитателей иметь образ святого, не нуждавшийся в официальных доказательствах святости.

Безусловно, подобные духовные портреты отчасти выполняли функцию иконы. Эти произведения, созданные в период с XVIII до начала XX в., выделены Я. Э. Зелениной в особую группу – «иконопортреты» или «портреты-иконы»,¹² появление которых вплотную подводит нас к проблеме осмысления канонического образа иконы и картины на религиозный сюжет. В иконопортретах грань между портретом и иконой становится совершенно условной, что в полной мере можно наблюдать в рассматриваемом портрете прп. Феодосия Тотемского.

Прп. Феодосий (Суморин)¹³ родился в Вологде около 1530 г. По настоянию родителей он вступил в брак и имел дочь. После смерти родителей и жены Феодосий оставил все свое состояние на воспитание дочери и принял иночество в Спасо-Прилуцком монастыре. В 1554 г. он основал Спасо-Преображенский Суморин монастырь близ города Тотьмы. Умер святой 28 января 1568 г. и был похоронен в созданной им обители. Житие сообщает, что через сорок лет после смерти преподобного состоялись первые исцеления у его могилы, а почитание старца как святого началось сразу же.¹⁴ В 1729 г. была составлена Служба святому.

Ее служили не только в монастыре, но и в храмах Тотьмы и округи, хотя преподобный еще не был причислен к лику святых вплоть до обретения его мощей.¹⁵ В 1795 г. в Спасо-Суморином монастыре начинается строительство новой каменной церкви Вознесения Господня. Для этого была разобрана прежняя ветхая церковь и на освободившемся месте стали копать рвы для фундамента. Во время работ 2 сентября 1796 г. произошло обретение мощей святого. Мощи прп. Феодосия были опознаны по сохранившейся на схиме шитой надписи (ФЕ/ДО). После многократного освидетельствования мощей (14 и 15 ноября 1796 г., 24 июля и 8 декабря 1797 г., 21 августа и 28 сентября 1798 г.) прп. Феодосий был официально канонизирован.¹⁶

На основе сведений из Жития преподобного, актов освидетельствования его мощей, а также согласно общим тенденциям в иконописи синодального периода можно проследить формирование основных иконографических изводов его изображения.

Согласно Житию прп. Феодосия (по рассказам знавшего подвижника старца) его образ был впервые запечатлен тотемским иконописцем Яковом Поповым в 1626 г. более чем за 150 лет до канонизации. Этот портрет-икона был помещен при гробнице почитаемого усопшего, а в 1635 г. тот же образ, но большего размера, был положен на его раке¹⁷ (в настоящее время его нахождение неизвестно). После открытия мощей святого в 1796 г. и его канонизации в 1798 г. появляются иконы различных иконографий. Из них наиболее распространен образ преподобного в рост на фоне города Тотьмы и основанного им монастыря, где святой предстоит в молитвенной Богоматери или образу Богоматери

Суморинской, расположенному в верхней части иконы. Вероятно, наибольшее распространение данного извода объясняется популярностью иконографической схемы «предстояния» в поздней русской иконописи, что в первую очередь связано с усилением культа Богоматери в период Нового времени, нашедшего отражение в иконографии новоявленных святых. Подобные иконы тщательно воспроизводят географические особенности местности. Сам преподобный Феодосий изображается в полном монашеском облачении (хитоне, рясе, поясе, мантии, аналаве и кукуле). В некоторых случаях святой изображен со свитком либо с крестом.

Ж. Г. Белик и О. Е. Савченко предполагают одновременное возникновение другого варианта изображения святого: во гробе, по пояс, с закрытыми глазами и сложенными на груди руками – облик святого, возможно, увиденный при вскрытии гроба.¹⁸ Эти иконы точно воспроизводят облик преподобного согласно описаниям акта освидетельствования его мощей: «... на голове и браде и на бровях волосы серые не густые целы, и ресницы на очах, кои закрыты значатся, уста сжаты, цветом лице желтобеловатое <...> руце сложенные на персех в близости к браде крестообразно».¹⁹ Однако посредством многократного копирования мастерами различного уровня большинство этих, как правило, небольших «пядничных» паломнических иконок постепенно приобретают обобщенно-примитивные черты образа преподобного, подобно иконе 1856 г. из собрания Кирилло-Белозерского музея-заповедника.

Также встречаются иконы, соединяющие обе сложившиеся иконографии: святой стоит на фоне монастыря и го-

рода Тотмы, он обращен в молении к иконе Богоматери, ниже горизонтально расположен гроб со святыми мощами прп. Феодосия.

Портрет «Феодосий Тотемский во гробе» работы неизвестного мастера из музейной коллекции выполнен маслом на холсте, имеет размер 70×50 см. Автор, заказчик и время создания портрета неизвестны. Согласно книге поступлений Кирилло-Белозерского музея-заповедника за 1924–1930 гг. портрет прп. Феодосия поступил в 1930 г. из церкви Богоматери Казанской г. Кириллова, находящейся у стен Кирилло-Белозерского монастыря. Атрибуция и назначение этого портрета в церковном убранстве не указаны. В музейной книге поступлений за 1975 г. временем создания образа указан XIX в.

Вертикальное изображение святого, словно предстоящего перед зрителем, составляет единое целое с фоном, не имеющим пространственной характеристики. Для достижения эффекта реальности чуда обретения мощей, художник использует основные средства художественной выразительности. Композиция портрета центрична. Она обусловлена абрисом гроба, в который вписана фигура портретируемого. Преподобный изображен крупно, погрудно, в полуобороте влево, в одеяниях великой схимы, с закрытыми глазами и сложенными на груди руками. Края гроба, выступаая с боков и вдоль верхнего края картины, словно очерчивают фигуру. Линейные ритмы построены на попеременно идущих изогнутых дугах, которые пересекает продольно изогнутая центральная ось. Посредством данной ритмической композиции фигура кажется объемной, словно выходящей из плоскости, смещение центральной оси вправо отно-

сительно зрителя, а также скрещивающиеся линии в положении рук создают ощущение движения в портрете.

Общий колорит – золотисто-охристый, построенный на сближенных цветах, глубоких коричневых, серо-коричневых и теплых зеленоватых оттенках. Художник мастерски выстраивает цветовые ритмы портрета, используя тоновую контрастность сближенных цветов.

Важную роль в создании образа играет освещение. Боковой источник света разделяет внутреннее пространство гроба на две контрастные части: освещенную – слева от фигуры, и теневую – с противоположной стороны. И если на охристо-желтой освещенной части фигура хорошо читается плотным темным силуэтом, то с теневой стороны сложно определить, где кончается пространство гроба и начинается фигура, она словно поворачивается, постепенно проявляясь в этом пространстве. Это ощущение движения придает фигуре и трехчетвертной поворот головы.

Лицо написано плотно, в несколько слоев, коричневато-охристым цветом с зеленовато-коричневыми оттенками в тенях. Являясь смысловым центром картины, доброе и спокойное, оно имеет красивые правильные черты. В тоновом отношении кисти рук портретируемого немного светлее лица. Они имеют тот же золотисто-охристый цвет со слегка зеленоватыми оттенками в тени. Как и лицо, они написаны плотно в технике многослойной живописи. Художник изобразил кисти рук крупно, подробно выписав все детали и объемы. Широкая и мягкая правая рука прижата к бороде, прикрывая собой тонкую левую руку, сухо написанную в предплечье. Жесткими параллельно идущими линиями

зеленовато-коричневого цвета художник подчеркивает объемы предплечья, создавая иллюзию «неживого» тела, которое словно случайно приоткрыто упавшими складками рукава рясы. Таким образом, контраст «живого» мягкого тела в написании правой руки и твердого жесткого «неживого» в написании левой, подчеркивает двойное существование святого. При этом правая рука не находится в статичном состоянии, она не покоится на груди изображенного, подобно левой, а, находясь на небольшом расстоянии, словно совершает движение от груди.

Лицо и руки хорошо видны на темном фоне одежд. Они занимают большую часть пространства картины. Под ними хорошо читается массивность и плотность пропорционально выстроенного тела. Они написаны гладко в цвет фона внутри и за пространством гроба – темным коричневым цветом с серовато-коричневыми оттенками.

Внешний вид мощей прп. Феодосия подробно описан в документах их освидетельствования 1797 и 1798 гг., при сравнении этих описаний с данным портретом мы можем наблюдать полное их соответствие. Так, имеющееся на правой щеке небольшое темное пятно в документе 1797 г. описано следующим образом: «под правым глазом над скулой небольшая в коже разьедина». Благодаря этим же освидетельствованиям мы узнаем причину, по которой художник изобразил правую руку портретируемого без первой фаланги указательного пальца: «от локтя до кисти и от кисти персты все целы, кроме того, что по первый состав тело и кость отвалились, но кость в том же гробе имеется на лицо». Слегка приоткрытый рот также является деталью, засвидетельствованной

документально. Подобная абсолютно точная фиксация, вероятно, вызвана стремлением доподлинно изобразить вид мощей преподобного, еще не представленных для всеобщего обозрения, для того, чтобы запечатлеть их образ перед очередным сокрытием,²⁰ точное воспроизведение на холсте вида мощей также могло являться своеобразным доказательством их нетленности.

Здесь следует уточнить некоторые моменты атрибуции портрета. Мощи прп. Феодосия Тотемского были открыты в 1796 г., канонизирован святой в 1798 г.²¹ Следовательно, написание образа преподобного приходится на период времени от 1796 до 1798 г., соответственно атрибуция портрета XIX в. представляется нам неверной. На основании тщательного исследования этого периода, Жития прп. Феодосия и документов освидетельствования его мощей может быть выявлена более точная дата создания данного портрета. Первое освидетельствование происходило в год обретения мощей, после которого «гроб с телом» был «вложен в ящик, заперт двумя замками, запечатан в двух местах печатью бывшей устюжской консистории и поставлен в нишу стены Преображенской церкви <...> двери которой были утверждены железной полосой, заперты замком и запечатаны».²² По мнению автора Жития, обилие чудесных исцелений, «происходивших» от преподобного Феодосия, побудило епископа Арсения 24 июля 1797 г. лично осмотреть мощи преподобного, «которые за малыми изменениями оказались в том же самом виде, в каком их нашли члены консистории», а просьбы жителей Тотмы в Святейший Синод «о скорейшем открытии мощей преподобного Феодосия» привели к третьему освидетельствованию

8 декабря того же года.²³ В издании Вологодской епархии 1880 г. подробно изложено сравнение описаний первого и третьего освидетельствования, на основании которого можно проследить изменения за год «что сходственно и что не сходственно», сравнить словесное описание с имеющимся портретом и определить годом его создания 1796 или 1797–1798 гг.²⁴ Обнаруженные изменения 1797 г., такие, как «уста сжаты», согласно первому освидетельствованию, и «уста несколько открыты» согласно третьему, «под правым глазом над скулою небольшая в коже разьедина», а также моменты, оставшиеся без изменений «сходными», присутствуют в данном портрете, что позволяет атрибутировать его 1797–1798 гг.

На портрете из общего пространства в цветовых отношениях и по манере исполнения совершенно выбивается изображение трех херувимов на зеленовато-сером аналаве и схимнического креста на кукуле. Они написаны несколько грубовато, широкими мазками светло-оранжевого цвета с золотисто-желтыми проблесками. Не вписанные в среду, они вырываются из ее окружения, нарушая целостность восприятия. Достаточно сложно судить о причинах появления подобного изображения. Можно предположить, что эти детали были дописаны позже другим, менее талантливым мастером, вероятно, они так же были призваны к подтверждению святости изображенного. Необходимость в подобных «доказательствах» могла возникнуть лишь в предканонизационный период споров и сомнений, который в случае прп. Феодосия Тотемского длился в течение двух лет. Впоследствии, после канонизации и, скорее всего, утверждения подобных портретов в качестве от-

правной точки известной иконографии, необходимость в этих деталях отпала сама собой, и данный иконографический извод, сохранив основу, постепенно претерпевает некоторые изменения в последующих иконах-списках.

Примером данной вариации может служить превращение реалистического, детальнонасыщенного портрета в упрощенное, доведенное до схематизма иконописное изображение, которым является упомянутая ранее икона 1865 г. из собрания Кирилло-Белозерского музея-заповедника того же извода.

Она небольшого размера 23×17 см, выполнена в технике темперной живописи на деревянной доске по тонкому слою левкаса. Безусловно, помимо общего сюжета, данные произведения объединяет сакральность образа. Используя общие средства художественной выразительности, их авторы создают различные по смысловой нагрузке произведения, добиваясь их различного эмоционального воздействия на зрителя. В первую очередь, определенному эмоциональному прочтению способствует размер произведения. Мы наблюдаем значительное уменьшение формата от портрета к иконе, которая легко удерживается на ладони одной руки, что сообщает его образу частность и интимность. Икона легко могла сопровождать своего владельца в дороге.

Схематизм в написании образа святого в иконе подчеркнут совмещением средневековой обратной перспективы в написании гроба и линейной – в написании фигуры. Кроме того, этот прием как бы разворачивает изображение в фас, святой выглядит словно «предстоящим» перед зрителем «яко жив», таким образом исчезает присутствующее в портрете ощущение горизонтального

положения тела, а абрис гроба в данном случае – не пространство, в котором находится изображенный, но условная граница фона, обрамляющая его.

Сходство колорита произведений ограничивается сближенной цветовой гаммой теплых оттенков, при этом портрет выдает более умелого и тонкого колориста. Не слишком удачно найденное отношение между оттенками в иконе способствует фрагментарному разделению пространства, нарушает целостность восприятия.

Лицо преподобного в обоих случаях является смысловым центром произведения. Детали лика в иконе выделены жестко и сухо зеленовато-охристым цветом. Следует отметить, что, несмотря на некоторую примитивность линии и анатомические неточности, иконописец явно был знаком с академической живописью и владел основами свето-теневой моделировки. Черты лица в обоих произведениях имеют индивидуальные портретные черты, но, несмотря на то, что портретируемый является одним и тем же, эти черты совершенно различны. Принимая во внимание более раннюю датировку портрета, а также точность в написании в нем деталей следует считать его более близким к оригиналу, то есть более портретным в передаче образа.

Плоскостное орнаментальное изображение одежд в иконе не скрывает анатомических нарушений в написании тела. Вероятно, пропорционально верное написание фигуры было не только не знакомо мастеру, оно не являлось для него (и, соответственно, для заказчика) обязательным моментом в создании образа.

Кроме того, мы наблюдаем существенное различие в написании ана-

ва: схимнический крест в иконе и три херувима в портрете. Согласно описанию акта освидетельствования мощей на аналаве преподобного Феодосия были вышиты «3 небольших креста и под ними 3 херувима <... > ниже коих посередине восьмиконечный крест...». Из этого следует, что в портрете изображение креста было вытеснено форматом произведения, а в иконе изображение херувимов упущено мастером, не стремившимся к абсолютной точности в передаче образа, что является непосредственной чертой так называемого сниженного культурного фонда Нового времени. Посредством многократного копирования первоначальные особенности образа святого или вовсе исчезают, или становятся менее явными. Так, отсутствие у изображенного первой фаланги указательного пальца читается в иконе в слегка заостренной кисти правой руки.

Таким образом, рассмотренный портрет из собрания Кирилло-Безозерского музея-заповедника, возможно, является редчайшим примером изображения прп. Феодосия Тотемского до канонизации, а также, по всей вероятности, единственным в своем роде портретом мощей, который может быть принят в качестве отправной точки известного извода в иконографии прп. Феодосия. В ходе работы установлено время его создания: 1797–1798 гг., авторство портрета остается неизвестным.

Портрет и икона с изображением прп. Феодосия Тотемского, лежащего во гробе, являются примером эволюции иконографического образа святого, формировавшегося под влиянием различных социальных, а соответственно, и художественных изменений в обществе с конца XVIII по конец XIX в. Сравнение

образно-стилистических особенностей этих произведений показывают степень и направленность этих трансформаций.

Рассмотренные произведения являются собой пример неоднородности и

сложности церковного искусства, выполняющая единую функцию в передаче сакрального образа – свидетельство о чуде нетленности тела и о смерти, поспранной жизнью вечной.

Примечания

¹ Белик Ж. Г., Савченко О. Е. Иконография преподобного Феодосия Тотемского. Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации <http://old.iconrussia.ru/>

² Зеленина Я. Э. От портрета к иконе. Очерки русской иконографии XVIII – начала XX века. М., 2009. С. 225–228.

³ Рыбаков А. А. Вологодская икона. М., 1995.

⁴ Стрельникова Е. Р. Житие преподобного Феодосия Тотемского Чудотворца. Вологда, 2005.

⁵ Безобразов В. П. Из путевых записок // Русский вестник. 1861. Т. 34; Сахаров И. П.. Исследование о русском иконописании. СПб., 1849. Кн.1.; Бусева-Давыдова И. Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи. Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. Сборник статей. М., 2001; Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995; Покровский Н. В. Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства. СПб., 1899.

⁶ Зеленина Я. Э. От портрета к иконе. С. 175.

⁷ Там же.

⁸ Макарий архимандрит. Святая Русь. Агиография. История. Иерархия. М., 2005. С. 266–267.

⁹ Зеленина Я. Э. От портрета к иконе. С. 8.

¹⁰ Например: эстампы и иконы с видом раки святителя Митрофана Воронежского XIX в., изображения раки святителя Афанасия III Пателлария XIX в. (в России известен как святитель Афанасий Царьградец сидящий, погребенный по восточному обычаю сидящим в кресле), надгробный образ прп. Ефросинии Полоцкой, написанный около 1910 г., также, без сомнения, списан с мощей преподобной, а также известные изводы изображений Феодосия Тотемского XIX в. в гробу и др.

¹¹ Известно, что канонизационные вопросы в синодальную эпоху могли решаться в течение нескольких лет, при этом многие почитаемые в народе подвижники так и оставались официально не канонизированными Церковью.

¹² Зеленина Я. Э. От портрета к иконе. С. 123–172..

¹³ В Житии не упоминается мирское имя прп. Феодосия, вероятно, оно было неизвестно составителю.

¹⁴ Стрельникова Е. Р. Житие преподобного Феодосия Тотемского Чудотворца. С. 21–34, 77–80, 90–93.

¹⁵ Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии, прославляемых всею церковью и местно чтимых / Сост. о. Иоанн Верюжский. Вологда, 1880 (репринт: Вологда, 2009); С. 521–532.

¹⁶ Стрельникова Е.Р. Житие преподобного Феодосия Тотемского Чудотворца. С. 90–91.

¹⁷ Белик Ж. Г., Савченко О. Е. Иконография преподобного Феодосия Тотемского.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Исторические сказания жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии. С. 524.

²⁰ Комиссия освидетельствовала мощи преподобного трижды и трижды они были закрыты сра-

зу после освидетельствования. Возможно, перед очередным закрытием и был написан данный портрет. По словам Я. Э. Зелениной, остается неясным, насколько были обнародованы и доступны художникам акты освидетельствования мощей, хотя написание первых икон, как правило, оставалось на усмотрение архиерея.

²¹ Исторические сказания жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии. С. 522–523.

²² Там же. С. 523–524.

²³ Там же. С. 525.

²⁴ Там же. С. 523–527.

К статье Шемяковой Я. В.

ПОРТРЕТ И ИКОНА ПРЕПОДОБНОГО ФЕОДОСИЯ ТОТЕМСКОГО ВО ГРОБЕ.
К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

