

507
1114

8661

ИКОНОПИСНЫЙ СБОРНИКЪ

Выпускъ IV.

ИЗДАНИЕ ВЫСОЧАЙШЕ УЧРЕЖДЕННАГО КОМИТЕТА

ПОПЕЧИТЕЛЬСТВА

О РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

Съ 147 рисунками въ текстѣ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Товарищество Р. Голике и А. Вильборгъ. Звенигородская, 11.

1910.



ИКОНОГРАФІА БОГОМАТЕРИ.

Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія.

Н. П. КОНДАКОВА.

147 рисунковъ въ текстѣ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Товарищество Р. Голике и А. Вильборгъ. Звенигородская, 11.

1910.

ИКОНОГРАФІЯ БОГОМАТЕРИ.

I. Связи итальянской живописи начала XIV вѣка съ греческою иконописью. Типы композицій „Рождества Христова“ и „Явленія Маріи Магдалинѣ“.

Кіевская Русь, какъ и нѣкоторыя другія области Россіи, подобно Крыму и Грузіи, восприняла, вмѣстѣ съ православнымъ вѣроисповѣданіемъ, византійское искусство въ его наиболѣе показныхъ, монументальныхъ формахъ. Русское церковное искусство какъ въ Кіевѣ, такъ затѣмъ и въ Суздальской области, было, по приемамъ и видамъ мастерства, отъ мозаики до миниатюръ рукописей и перегородчатыхъ эмалей, только вѣтвью искусства греческаго и частью греко-восточнаго. Но съ началомъ XIII столѣтія, когда наступилъ поворотный періодъ въ исторіи политическаго и культурнаго преобладанія Византіи на всемъ православномъ востокѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ конецъ ея обособленнаго художественнаго творчества, восточное христіанское искусство развилось, подобно молодымъ отпрыскамъ, въ странахъ и государствахъ славянъ на Балканскомъ полуостровѣ, а также и въ другихъ славянскихъ земляхъ, не разоренныхъ монгольскимъ нашествіемъ. Россія еще въ древнѣйшую эпоху была тѣснѣе и ближе связана съ Балканскими землями славянъ, чѣмъ съ самой Византіей, первоначально съ Болгаріей, а затѣмъ политическое и культурное процвѣтаніе Сербіи въ XIII и XIV столѣтіяхъ сопровождалось столь высокимъ расцвѣтомъ архитектуры и живописи, что ихъ формы захватили отъ предѣловъ Далмаціи все теченіе Дуная и протянулись на югъ до границъ славянскихъ поселеній въ Македоніи.

Монгольское нашествіе образовало въ ходѣ русскаго искусства и, въ частности, русской иконописи на деревѣ и иконографіи, глубокій насильственный перерывъ, который надолго обезсилилъ культуру Кіевской и Суздальской Руси и предоставилъ первенство Новгороду и Пскову. Такимъ образомъ, наряду съ мало извѣстными Корсунскими иконами,

съ первой половины XIV вѣка открывается дѣятельность «греческихъ мастеровъ» въ Новгородѣ, а также и въ Москвѣ, и устанавливается «Новгородское иконописаніе».

По установившемся взгляду ¹⁾, русская иконопись является непосредственной наслѣдницей иконописи греческой. Правда, въ русской иконописи издавна указывалось на разнообразныя вліянія и заносы съ запада, впрочемъ, только съ XVI вѣка, когда прежнее греческое иконописаніе начало упадать, а затѣмъ иконографическій анализъ подтверждалъ существованіе въ греко-русской иконографіи цѣлаго ряда темъ западнаго происхожденія. Въ настоящее время настала пора отнестись съ критическимъ анализомъ и къ первому общему положенію и установить болѣе точно: что именно мы должны были унаслѣдовать подъ именемъ «греческой иконописи», гдѣ и какого рода матеріаль по исторіи этой иконописи нынѣ имѣется, равно какъ, когда и какими путями переходилъ онъ къ намъ въ Россію. Приступивъ къ подобному разслѣдованію, оказавшемуся необходимымъ въ цѣляхъ исторической постановки иконографіи Б. М. ²⁾, мы пришли къ выводу, что та греческая иконопись, которой образцами пользовалась, начиная уже съ XV столѣтія, иконопись древнерусская, сама частью была переработана и сложилась, какъ у славянъ Балканскаго полуострова, преимущественно Сербовъ, — такъ частью въ типахъ и въ художественной манерѣ, на почвѣ Италіи, въ ея мѣстной греческой иконописи, развившейся подъ вліяніемъ расцвѣта итальянской живописи въ эпоху ранняго Возрожденія. Съ другой стороны, эта греческая иконопись, по своему происхожденію и исконному характеру, была въ Италіи и въ Сербіи сначала только мѣстною вѣтвью того же искусства византійскаго, только обособившеюся въ періодъ латинскаго завоеванія, т. е. уже во вторую половину XIII столѣтія. Главными мастерами въ ней, конечно, какъ и

¹⁾ Д. А. Ровинскаго: *„Исторія русскихъ школъ иконописанія до конца XVII в. Зап. Имп. Арх. Общ. 1856, стр. 10—11. Арх. Макарія: Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ. 1860, II. Д. А. Ровинскаго: Обзоръ иконописанія въ Россіи до конца XVII вѣка. 1903, стр. 8—12. Указываемыя страницы новаго посмертнаго изданія соч. Д. А. Ровинскаго были исключены въ первомъ изданіи и содержатъ перечень «отступленій нашего иконописанія отъ греческихъ образцовъ». Перечень заканчивается слѣдующими знаменательными словами: «Византійское иконописаніе не оставалось въ Россіи въ видѣ исключительнаго образца, но имѣло у насъ свое развитіе; это развитіе совершалось подъ вліяніемъ западныхъ искусствъ и болѣе всего подъ вліяніемъ итальянской живописи, столь близкой въ древнихъ произведеніяхъ своихъ къ византійской школѣ».*

²⁾ Настоящая статья является краткимъ и вполне предварительнымъ очеркомъ историческихъ отношеній русской иконографіи Богоматери къ греческой иконописи и итальянской живописи, и полное изложеніе всѣхъ этихъ отдѣловъ и ихъ связей послѣдуетъ въ общемъ сочиненіи: *„Иконографія Богоматери“*.

впослѣдствіи въ періодъ итало-критской школы, должны были быть греки, а равно они должны были принести съ собою въ сѣверную Италію весь византійскій иконографическій циклъ, его типы, переводы и свой иконописный обиходъ, прориси и шаблоны. Но, уже съ самаго начала своей дѣятельности на новой почвѣ, эти греческія иконописныя мастерскія должны были перенять существовавшія въ разныхъ мѣстностяхъ и городахъ Италіи художественныя манеры и подчиниться многообразнымъ вліяніямъ, которыми всегда жила Италія. Такъ, въ первой половинѣ XIII столѣтія, опредѣленная художественная манера распространялась въ ней съ юга и восточнаго побережья на сѣверъ, въ Римъ, Тоскану и Ломбардію. Искусство, развившееся на почвѣ греко-арабской культуры Сициліи и южной Италіи, слилось въ скоромъ времени съ вліяніемъ французскаго Возрожденія и, какъ извѣстно, вызвало художественное движеніе въ сѣверной Италіи во вторую половину XIII столѣтія. Впослѣдствіи, когда исторически построится, на основахъ точнаго ознакомленія съ памятниками, археологія сербскаго искусства XIII—XIV вѣковъ, можно будетъ включить въ этотъ общій очеркъ и его историческую роль, но въ настоящее время приходится ограничиться итальянскою живописью. По счастливому совпаденію матеріаловъ иконографіи Богоматери именно съ этою послѣднею, мы можемъ выполнить свою задачу безъ особаго ущерба для точности историческаго построенія и возвратиться къ вопросу объ исторической роли сербской вѣтви византійскаго искусства уже въ концѣ разсужденія.

Развитіе греческой иконописи на почвѣ Италіи XIV столѣтія не было, далѣе, одиночнымъ явленіемъ, обособленнымъ мастерствомъ исключительно Грековъ, такъ какъ и современная ей итальянская живопись вмѣстѣ съ нею и сначала заодно также перерабатывала византійскую традицію. Тоже впечатлѣніе (пока нѣтъ изслѣдованій) даетъ и обширная иконографія сербо-болгарская (преимущественно *сербская*), представляемая многочисленными росписями, идущими съ конца XIII черезъ все XIV столѣтіе, о чемъ скажемъ ниже.

Почва, на которой стоитъ художникъ, есть художественный стиль, выработанный его предшественниками, и только въ ней вырастаютъ зерна и дички, получаемыя отъ природы. Вотъ почему проф. Ш. Диль въ своемъ прекрасномъ *Руководствѣ*, появленіе котораго ¹⁾ привѣтствуетъ нынѣ наука византійской археологіи, критически вѣрно замѣчаетъ, что не только Чимабуе и Дучіо, но самъ Джіотто, «при всей творческой самобытности, является, въ извѣстныхъ сторонахъ, геніальнымъ византійцемъ».

¹⁾ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1910, p. 674.

Иконописное ремесло находило себѣ, поэтому, въ средневѣковой Италіи, въ теченіе долгаго времени, поддержку въ работахъ самихъ живописцевъ, пока только отдѣлявшихся отъ этого ремесла и пріобрѣтавшихъ, вмѣстѣ съ извѣстностью, иную оцѣнку и значеніе. Конечно, въ настоящее время, пока исторія началъ итальянской живописи построена почти исключительно на эстетическомъ и историческомъ разборѣ особенностей личнаго творчества (монументальныя фрески церквей, съ ихъ извѣстными исполнителями), нѣтъ никакой возможности проводить историческій анализъ общей совмѣстной работы мастеровъ и ремесленниковъ. Самый разборъ разныхъ произведеній ограничивается крайне несложными наблюденіями того новаго, что историкъ въ нихъ открываетъ: невиданная ранѣе экспрессія, натуральность въ передачѣ формъ тѣла, или обстановки и пейзажа, драматическая живость представленной темы, — все это разсматривается, какъ новое пріобрѣтеніе, обязанное, будто бы, тому или другому таланту. При этомъ историкъ зачастую забываетъ, что обширныя серіи большихъ фресокъ, покрывающихъ стѣны итальянскихъ церквей и соборовъ, исполнялись не однимъ только живописцемъ, но его мастерскою, и поэтому, во многихъ случаяхъ, имя ихъ творца является не рѣдко также именемъ подрядчика, совершенно безотвѣтственнаго въ исполненіи частностей. Затѣмъ, мы знаемъ, что для этого времени мастерство иконописи на деревѣ и стѣнной живописи еще не различалось, и если уже исполнители послѣдней возвышались надъ остальными своею славой, то не выдѣлялись еще отъ нихъ своею манерой. Такимъ образомъ, мы имѣемъ полное право предположить, что художественный подъемъ, совершившійся въ стѣнописи, долженъ былъ, такъ или иначе, отразиться въ самой иконописи. Такъ, мы имѣемъ всѣ основанія предполагать, что знаменитый въ свое время, Петръ Каваллини, производившій обширныя работы, (начиная съ 1291 года) въ Римѣ, въ ц. св. Маріи въ Транстевере, далѣе въ ц. св. Хризогона, въ ц. Арачели въ 1302 году, въ Неаполѣ (Донна Режина въ 1308 году) долженъ былъ имѣть обширную иконописную мастерскую. И, если этому самому Каваллини приписывается въ отдѣлѣ иконописи на деревѣ пока только два складня (одинъ — въ Мюнхенѣ), то мы должны считать это лишь началомъ историческаго анализа. Каваллини, несомнѣнно, самъ въ сильной степени зависѣлъ отъ грековъ и много для нихъ, въ свою очередь, выработалъ новаго.

Мозаическія и фресковыя росписи, производимыя въ XIII в. въ Венеціи, Флоренціи, Римѣ, Пармѣ, выполняются ремесленно по греческимъ шаблонамъ. Болѣе подвижною въ своихъ формахъ является иконопись на доскахъ, хотя выполняется она, конечно, по иконамъ и прорисямъ, привозимымъ съ собою иконописными мастерами, по обычаю мастерскихъ, сохраняемому и доселѣ. Вотъ почему Чимабуе является

прямо «византийствующимъ» мастеромъ; но его работы представляютъ художественное совершенствованіе византийскихъ образцовъ, и въ этомъ смыслѣ онѣ должны были бы быть разсматриваемы совмѣстно съ современными ему фресковыми росписями Греціи и Балканскаго полуострова: только въ результатъ подобнаго анализа можно будетъ рѣшительно говорить о томъ, что внесено итальянскими мастерами въ иконописную среду.

Два крупныхъ имени, съ которыми связана въ итальянскихъ преданіяхъ дѣятельность греческихъ иконописныхъ мастерскихъ, Чимабуе и Дуччіо, являются сами по себѣ опредѣленными художественными терминами. Какъ бы ни запутывала современная литература вопросъ о дѣятельности флорентинскаго мастера, для обоихъ греческая основа ихъ искусства несомнѣнна (рис. 1), но также несомнѣнно и ея поступательное развитіе, уже не византийскаго, но итальянскаго характера.

Укажемъ кратко на ближайшую къ намъ сторону этой дѣятельности. Именно этому времени принадлежитъ, повидимому, выработка большого алтарнаго образа Б. М. Такого образа въ Византіи на деревѣ мы не знаемъ¹⁾, но, въ соотвѣтствіи съ нимъ, знаемъ, какъ разъ съ конца XIII столѣтія и въ теченіи всего XIV вѣка большія изображенія Богоматери, помѣщаемыя въ абсидахъ. Что для насъ является особенно важнымъ, это существованіе современныхъ фресковыхъ изображеній Б. М. въ цѣломъ рядѣ церквей сербскихъ, какъ въ самой Сербіи, такъ и въ Македоніи. Очевидно, затѣмъ, что появленіе алтарной иконы на деревѣ было обусловлено въ Италіи введеніемъ готическаго стиля архитектуры, при которомъ иконными украшеніями церкви нерѣдко являлись только большой алтарный складень и нѣсколько алтарныхъ кіотовъ по стѣнамъ. Впослѣдствіи, въ зависимости отъ чисто итальянскаго обычая украшать алтарь, а особенно престолы боковыхъ капелъ, образами Б. М., устанавливается появленіе въ церквахъ аѳонскихъ запрестольнаго образа Б. М., что и вызвало особую краткую статью въ «подлинникахъ», объясняющую догматическое основаніе подобнаго обычая. Возможно, что впослѣдствіи найдутся большіе алтарные образа Б. М., нѣсколько предшествующіе Чимабуе и Дуччіо, но, во всякомъ случаѣ, фактъ ихъ появленія мы должны отнести ко второй половинѣ XIII вѣка. Иныя указанія на алтарные образа, будто бы принадлежащіе XI вѣку, хотя бы, напримѣръ, на чудотворный образъ въ Монте-Вержине (рис. 2), близъ Авеллино, суть плоды хронологической ошибки. Этотъ послѣдній образъ, какъ

¹⁾ У насъ въ Россіи образцомъ можетъ служить чудотворный образъ (типа Одигитріи, происходитъ изъ Тихвина) Б. М., почитаемый въ Спасо-Преображенскомъ м. въ Старой Руссѣ; явленіе иконы относится къ 1570 году; размѣръ образа въ шир. 2 арш., въ выш. болѣе сажени.



Рис. 1. Икона Б. М. въ ц. Св. Маріи Новеллы во Флоренціи, въ капеллѣ Ручеллаи, фот. Андерсона.

легко можно видѣть изъ простаго его сопоставленія съ пятью большими иконами, приписываемыми Чимабуе, или его современникамъ, относится къ той же эпохѣ. Икона Богоматери въ ц. Monte Vergine, по всей вѣроятности, исполнена была тосканскимъ мастеромъ Монтано изъ Ареццо, котораго высоко цѣнилъ король Робертъ, наградившій его рыцарскимъ достоинствомъ въ 1310 г. Образъ этотъ колоссальныхъ размѣровъ, торжественнаго характера, представляетъ Б. М. держащую Младенца лѣвою рукою и окруженную ангелами, кадящими и подносящими сферу и скипетръ. Образъ занимаетъ, по мнѣнію изслѣдователей итальянской живописи ¹⁾, середину между флорентинскою и сіенскою манерою. Преданіе, утверждающее, что глава въ образѣ Мадонны принесена изъ Византіи во время Крестовыхъ походовъ, возникло, вѣроятно, изъ того обстоятельства, что эта часть, дѣйствительно, написана на особомъ кускѣ, хотя современна цѣлому. Предлагаемъ сравнить знаменитую Мадонну (рис. 1) капеллы Ручеллаи (въ ц. S. Maria Novella во Флоренціи, нынѣ приписываемую то Чимабуе, то Дуччіо) съ образомъ Б. М. въ Монте-Верджине.



Рис. 2. Чудотворная икона Б. М. въ абб. Монте-Верджине бл. Авеллино въ Ю. Италіи.

Избравъ, въ видѣ образцовъ начальнаго и значительнаго періода флорентинской и сіенской живописи второй половины XIII и первой четверти XIV столѣтія, имена Чимабуе и Дуччіо, попробуемъ на одномъ примѣрѣ прослѣдить вкратцѣ ходъ исторической разработки византійской иконографіи итальянскимъ мастерствомъ этого времени. Беремъ для этого тему Рождества Христова

¹⁾ G. B. Cavalcaselle e S. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, I, 1875, p. 294—5. Ср. *Catalogo dell'esposizione Mariana nel pal. Lateranense*, 1905, p. 7.



Рис. 3. Мозаическое изображение «Рождества Х-ва» въ ц. St. M. del Ammiraglio (Марторана), въ Палермо.

и, для перваго, сдѣланнаго итальянскими мастерами, шага, предлагаемъ сличить три памятника, близкіе другъ къ другу по времени и дающіе монументальное изображеніе этого сюжета. Чисто византійскій переводъ его представляется мозаикою ц. *Мартораны* (рис. 3) (1143 года) въ Палермо, которая въ общихъ чертахъ вполне совпадаетъ съ мозаическимъ

изображеніемъ того же сюжета Палатинской капеллы въ Палермо, а также съ мозаикою аѳинскаго монастыря Дафни¹⁾. Въ настоящемъ, однако, случаѣ дѣло идетъ не объ отдѣльныхъ фигурахъ и ихъ компоновкѣ, но исключительно о составѣ самой композиціи и объ одной детали: изображеніи пещеры или вертепа и горки или холма, въ которомъ эта пещера находится. Въ самомъ дѣлѣ, мы увидимъ совершенно ту же самую композицію, но переданную несравненно болѣе мягко,



Рис. 4. Мозаика, работы мастерской Каваллини, въ ц. Св. Маріи въ Транстевере, въ Римѣ, 1290 годовъ.

живописно и жизненно, вмѣсто прежней византійской угловатой и сухой схемы, съ ея рѣзкими ломающимися складками, мелкимъ дробленіемъ свѣтовъ и тѣней, съ ея мертвенной сухостью и какимъ-то деревяннымъ рисункомъ, который болѣе напоминаетъ рѣзбу въ деревѣ, чѣмъ живопись. Такого рода перемѣну находимъ мы разомъ и при томъ почти въ современныхъ произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ: въ мозаикѣ ц. св. Маріи въ Транстевере (рис. 4), работы Петра Каваллини или его

¹⁾ Millet, G. *Le monastère de Daphni*, 1899, pl. XII, 2 ср. также другіе виз. переводы «Рождества» въ соч. Н. В. Покровскаго: *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи византійскихъ и русскихъ*, 1892, рис. 42—45, 47, стр 55—98. Мозаика Палатинской капеллы ближе къ рисунку Чимабуче.

мастерской въ 1291 году ¹⁾ и во фрескѣ верхней церкви (рис. 5) св. Франциска въ Ассизи (работы Чимабуе или мастерской того же Каваллини, или, какъ полагають иные нынѣ, — Якова Торрити, около 1288 года).

Не вдаваясь въ подробный разборъ всѣхъ совершенныхъ итальянскими мастерами перемѣнъ, ограничимся кратко указаніемъ, что оригиналы этихъ фресокъ и мозаикъ, черезъ посредство мастерскихъ, испол-



Рис. 5. Фреска нач. XIV в. въ ц. Св. Франциска въ Ассизи, фот. Андерсона 15340.

нявшихъ равно иконы на деревѣ, заготовлявшихъ прориси, обмѣнивавшихся ими, какъ уже переработанная итальянцами форма, перешли затѣмъ далѣе въ греко-итальянскую (итало-критскую) иконопись на деревѣ, а черезъ нее и въ иконопись русскую. Византійская схема предстала тогда въ новой

¹⁾ Venturi, *Storia dell'arte italiana* V, 1907, fig. 117, p. 141 — 7. Въ видѣ подкрѣпленія того-же тезиса, предлагаемъ въ томъ же изданіи сличить тѣ же формы пещеръ и горокъ во фрескахъ Субіако, ib. fig. 15—7—8, флорентинскаго баптистерія fig. 193, наконецъ у самого Джіотто (также, стало быть пользовавшагося шаблонами и образцами)—fig. 218, 244, 364 и пр. Ср. также формы пещеръ въ миниатюрахъ Сербской Псалтири конца XIV в., въ Мюнхенѣ, изд. проф. І. Сtryговскимъ въ 1909 г., табл. VII, 15; IX, 21; XX, 43; LIV, LV и др.

художественной, необыкновенно сочной, формѣ, и въ частности наиболѣе увлекъ греческую иконопись величавый образъ Богоматери. Но такъ какъ всѣ эти чисто художественныя стороны несравненно болѣе страдаютъ отъ передачи ремесленной и кустарной, мы остановимся, въ интересахъ вящей убѣдительности, на одной лишь детали — на формѣ горокъ и пещеры. Въ итальянской мозаикѣ, а равно и во фрескѣ, мы видимъ тѣ острые зигзагообразные выступы ¹⁾ сланцоватыхъ слоевъ и то построение пещеры, которыя впослѣдствіи станутъ обязательной формою какъ бы иззубренныхъ отверстій пещеры Рождества. Мозаика еще сохраняетъ византійскій типъ круглаго холмика, тогда какъ во фрескѣ верхъ ея даетъ уже ту характерную «лещадную» горку, которая будетъ щеголеватою формою въ греко-итальянской иконописи, а затѣмъ перейдетъ въ новгородскую, станетъ въ ней характернѣйшимъ признакомъ и будетъ такъ условно изображаема въ позднѣйшей московской школѣ, что вмѣсто лещадной верхушки виденъ бываетъ какой-то кустарникъ. Въ заключеніе укажемъ въ мозаикѣ Каваллини лишь одну характерную фигуру — пастушка, играющаго на свирѣли.

Перейдемъ къ началу XV столѣтія. На одной греко-итальянской складной (рис. 7) иконѣ ²⁾ находимъ изображеніе Рождества въ нѣсколько измѣненной композиціи. Здѣсь, надъ отверстіемъ въ пещеру, которая представлена въ видѣ слоевъ такого же лещаднаго сланца, стоитъ легкій навѣсъ на тонкихъ жердяхъ, прикрывающій собою ясли съ лежащимъ въ нихъ Младенцемъ. Навѣсъ этотъ итальянскаго происхожденія ³⁾. Передъ навѣсомъ стоитъ на колѣнахъ, преклоняясь передъ Младенцемъ, со сложенными на моленіе руками, сама Богоматерь, и совершенно отсутствуетъ обычное ложе, на которомъ въ византійскихъ сюжетахъ она представляется полулежащей. Несомнѣнно, что подобнаго рода изображеніе Б. М. является подражаніемъ итальянской живописи первой половины XV столѣтія, когда мѣсто «Рождества» въ ней нерѣдко занимало, такъ наз., «Поклоненіе Младенцу», совершенно новый итальянскій сюжетъ, такъ изящно и художественно разработанный, напримѣръ, у

¹⁾ Правда, своего рода прототипъ этихъ выступовъ принадлежитъ, повидимому, еще византійскимъ миниатюрамъ, насколько можно судить по рисунку «Рождества» въ Ватик. рукописи Менологія на 25-е Дек., но развитіе этого типа въ формѣ, данной у Чимабуе, составляетъ итальянскую деталь.

²⁾ Н. П. Лихачева. «Матеріалы для русскаго иконописанія» 1906. I, табл. 80, рис. 141.

³⁾ У Джіотто въ фрескѣ ц. Madonna dell'Arena въ Падуѣ; Venturi, ib. fig. 265. Tikkänen *Der malerische Styl Giotto's*, 1874, p. 11—12. См. также рисунокъ одного «клейма» въ сборной иконѣ XIV вѣка Націон. Галл. Корсини въ Римѣ, по фот. Алинари 27442 (рис. 6).



Рис. 6. «Рождество Х-во» на иконѣ Нац. Галл. (Корсиніевской)
въ Римѣ, XIV в., фот. Алинари 27442.

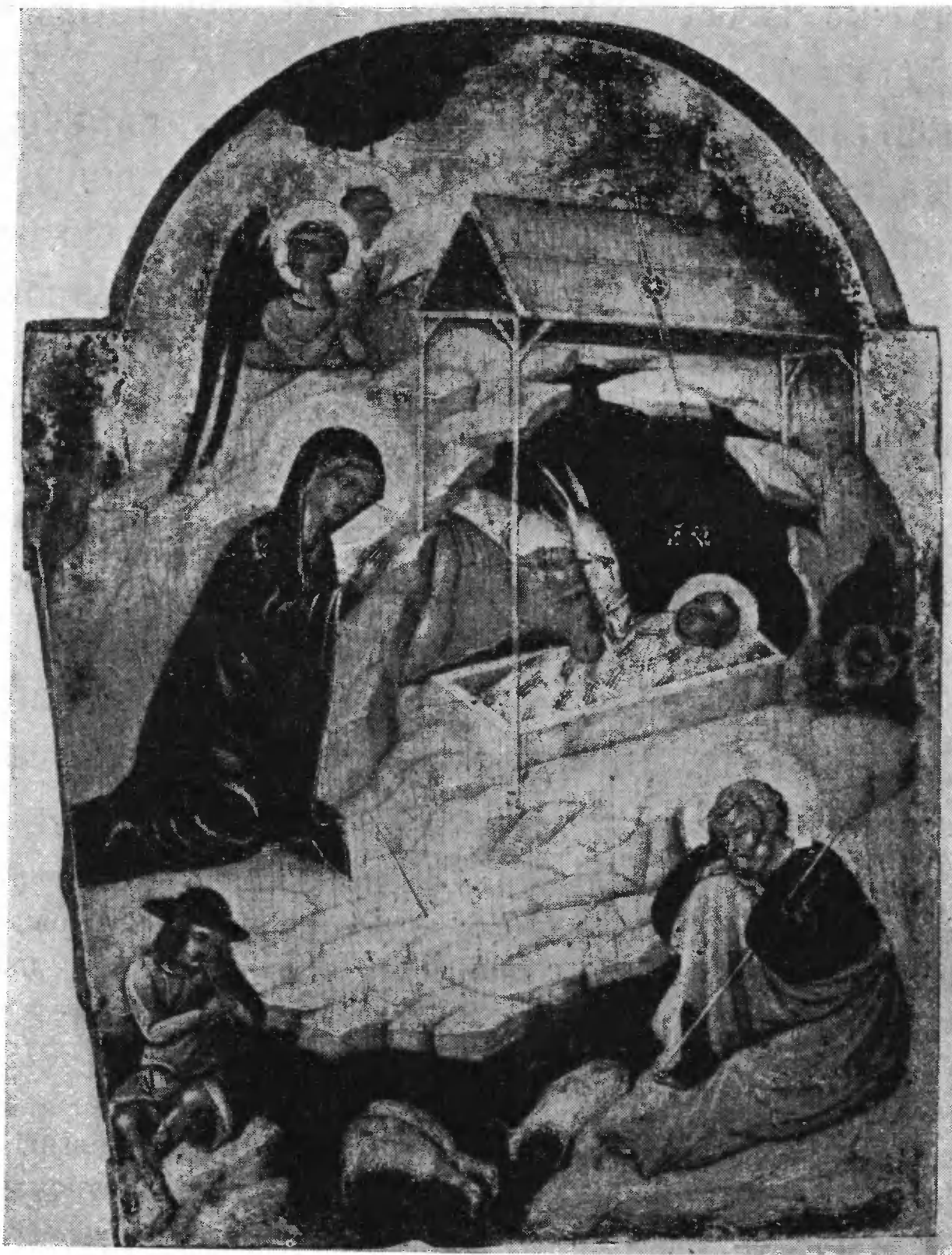


Рис. 7. Складень греко-итальянской иконы («Матеріалы
Н. П. Лихачева», т. LXXX, 141.)]

Филиппа Липпи (напр. № 79 и 82 въ Флор. Акад., 1435 и 1437—8 гг. ¹⁾). Между тѣмъ настоящая икона по всему своему внѣшнему виду носить чисто греческій характеръ и является однимъ изъ обычныхъ образчиковъ итало-критской иконописи. Замѣтимъ, что внизу картины изображенъ также пастушекъ со свирѣлью уже въ итальянской войлочной



[Рис. 8. «Рождество Христово» — фреска собора м. Ставроникитскаго на Аѳонѣ, 1789 г.

шляпѣ. Ту же самую композицію, и съ тѣми же самыми деталями, находимъ мы на Аѳонѣ, гдѣ, между прочимъ, монастыри Хиландарь и Ставроникита (рис. 8) даютъ наиболѣе характерные, хотя и поздніе

¹⁾ См. икону «Рождества» XV в. въ колл. Стербини, изд. Муньосомъ въ *L'art byz. à l'exposition de Grottaferrata*, 1906, fig. 18. Проф. Тикканенъ указываетъ мотивъ «Поклоненія» Б. М. у Таддео Гадди во Флор. Акад. и Никколо Семитеколо въ Венец. Академіи № 16. На иконѣ Венец. Акад. 21 съ поддѣльной надписью имени мастера Стефана Пьевана di S. Agnese 1381 г. См. Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, 1909, fig. p. 121, p. 165—6, 305—6. Мотивъ встрѣчается въ мин. франц. Часослововъ 1317 г. и XIV в.

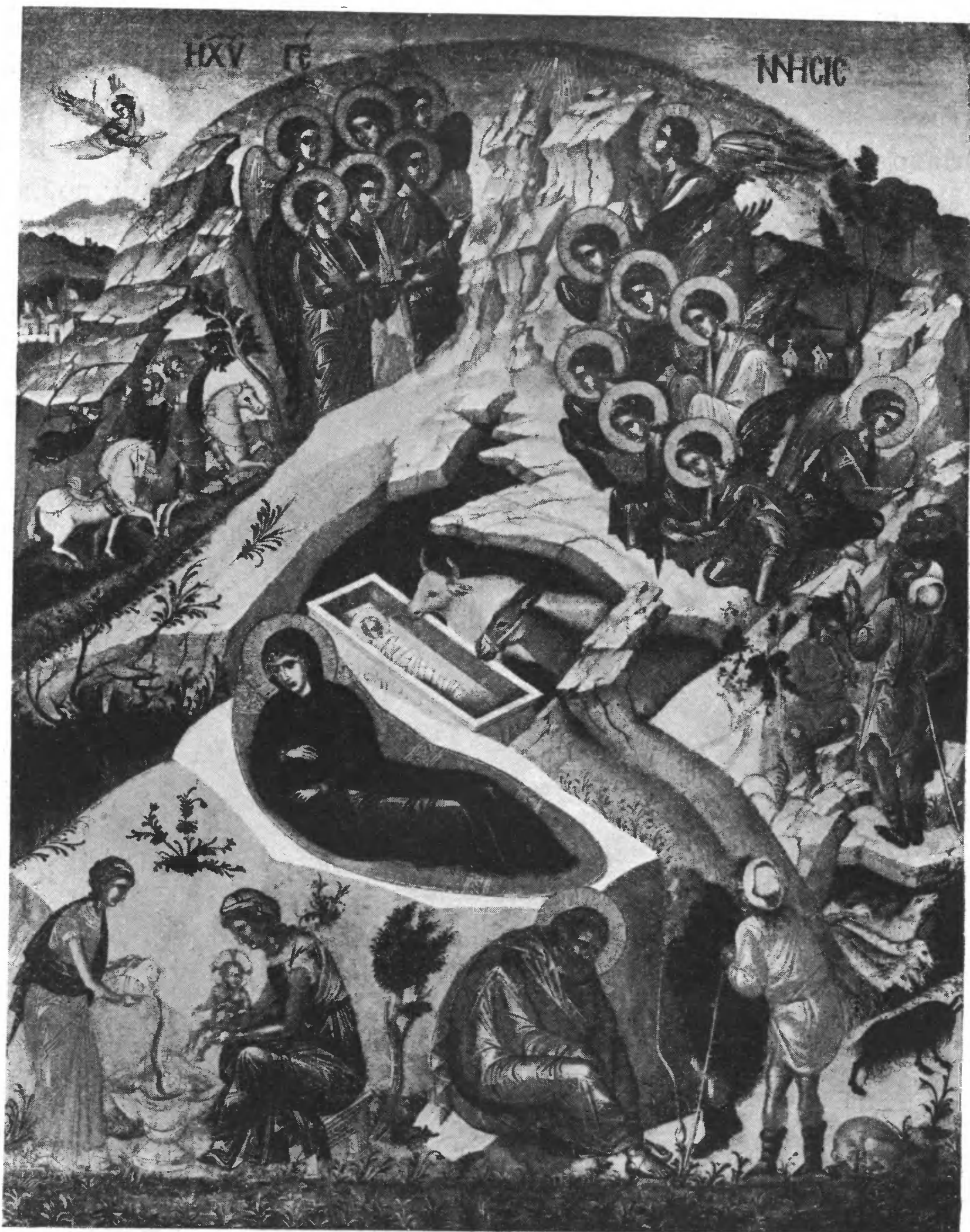


Рис. 9. Икона «Рождества Христова» греко-итальянской школы («Материалы Н. П. Лихачева», LXIII, 103).

образцы ¹⁾. Соответственно этому, и греческая Ерминія Діонисія Фурноаграфіота хотя описываетъ ту же картину, но даетъ также указанное поясненіе. ²⁾. Во фрескѣ Хиландара (Параклисъ Николая Чудотворца,

¹⁾ Л. Никольскаго. «Историческій очеркъ аѳонской стѣнной живописи». Иконописный Сборникъ I. Изд. Выс. учр. Ком. попеч. о русск. иконописи 1907. Списокъ фотографій на стр. 121—2, № 89 и 114. Того же автора «Аѳонскіе стѣнописцы». Икон. Сборникъ II, стр. 147. Въ Аѳонскихъ росписяхъ должны находиться и несравненно болѣе раннія изображенія Рождества того же типа, но пока не воспроизведенныя въ снимкахъ.

²⁾ Σπήλαιον καὶ ἔσω εἰς τὸ δεξιὸν μέρος ἡ Θεοτόκος γονατιστὴ καὶ βάνουσα τὸν Χριστὸν ὡς βρέφος σπαργανωμένον и пр. *Manuël d'iconographie chrétienne* publ. par. A. Papadopoulos-Kerameus, 1909, p. 86.



Рис. 10. Икона «Рождества Христова» въ придѣлѣ Московскаго Благовѣщенскаго собора.

1667 годъ) представлена Богоматерь на колѣняхъ передъ Младенцемъ, но такъ какъ греческій мастеръ не понималъ этой темы поклоненія, онъ видоизмѣнилъ движеніе рукъ Б. М.: выходитъ, какъ будто она протягиваетъ руку, чтобы взять Младенца изъ яслей. Внизу изображенъ пастушекъ, играющій на свирѣли, но уже въ греческой шапочкѣ. Приводимъ затѣмъ, для сличенія, двѣ великолѣпныя иконы Рождества. Греко-итальянская икона XV столѣтія (рис. 9) изъ собранія Н. П. Лихачева, въ которой сохранено греческое положеніе Б. М., во всѣхъ остальныхъ деталяхъ представляетъ изящную переработку итальянцевъ и щеголяетъ преувеличенно характерными горками, изображеніемъ городковъ между ними, мелкихъ сценъ и полнотою указанныхъ частныхъ до пастушка включительно. Для сравненія съ этой великолѣпной иконой, представляемъ воспроизведеніе столь же превосходной русской иконы (рис. 10) конца XVI столѣтія въ одномъ изъ придѣловъ Московскаго Благовѣщенскаго собора, помѣщающихся въ его главахъ. Обращаемъ особенное при этомъ вниманіе на дивную фигуру «ренессансъ» служанки, наливающей воду въ купель, на крайне удлиненныя пропорціи въ фигурѣ Б. М., которая составляетъ особенный, также итальянскаго (еще изъ XIV—XV в.) происхожденія, пошибъ (господствовалъ у насъ въ Россіи съ 1500-хъ годовъ во все XVI-е столѣтіе) и на общее изящество всей иконы. Вмѣстѣ съ другими драгоценными иконами въ иконостасахъ этихъ придѣловъ, эта икона входитъ въ ту широкую полосу, которая проходитъ черезъ всю русскую иконопись и со временемъ послужитъ первой просьбой въ ея темномъ лѣсу, такъ что позволитъ обозрѣть его многообразныя историческія участки. Скажемъ кратко, что, въ такъ называемыхъ, сложныхъ иконахъ Рождества, щеголяющихъ соединеніемъ множества мелкихъ его событій, неизмѣнно присутствуютъ и указанные нами детали ¹⁾).

Было бы любопытнымъ изучить тему Рождества и въ стѣнныхъ росписяхъ какъ Балканскаго полуострова, такъ и Греціи въ XIV и XV столѣтіяхъ и по ихъ сходствамъ и отличіямъ установить отношенія мастерства греческаго и греко-славянскаго. Въ самое послѣднее время появившійся замѣчательный атласъ византійскихъ памятниковъ г. Мистры ²⁾ даетъ два любопытные перевода, сложные и между тѣмъ иконные, Рождества со всѣми обычными деталями, которыя въ то же время могутъ пояснить ближе, въ какомъ именно порядкѣ шла у насъ переработка различныхъ заимствованій. Къ сожалѣнію, эти сложные иконы и трудны и крайне неясны для ихъ воспроизведенія. Въ этихъ иконахъ создана

¹⁾ Н. П. Лихачева. «Матеріалы», табл. 122 и 123, №№ 216 и 217. Ср. также переводъ иконы «Рожд. X-ва», изд. В. И. Успенскаго. «Переводы съ древнихъ иконъ изъ собранія А. М. Постникова», 1898, табл. 75.

²⁾ Gabriel Millet, *Les monuments de Mistra*. Album de 152 pl. 1910, pl. 118, 139.

горная мѣстность съ ущельями, скалами и пещерами; по одному ущелью ѣдутъ волхвы, по другому Б. М. въ сопровожденіи Іосифа; по уступамъ расположены преклоненные ангелы, пастухи, пастухъ, играющій на свирѣли, внизу дремлющій Іосифъ, приготовленіе къ омовенію и пр. Въ русскихъ иконахъ внизу «Избіеніе младенцевъ» и «Бѣгство въ Египетъ».

Въ произведеніяхъ сіенской школы XIV вѣка никто не отрицаетъ ни византійской основы, ни новой художественной ея переработки. Самъ основатель сіенской школы, Дуччіо, выработалъ своеобразно изящный, мягкій и благостный образъ Б. М., котораго многочисленные варіанты, созданные сіенскими мастерами XIV столѣтія, перешли въ той или другой передѣлкѣ въ греческую иконопись. Такимъ образомъ, въ эпоху двухъ великихъ мастеровъ Возрожденія, иконопись рѣшительно ничѣмъ не выдѣлялась отъ живописи ¹⁾, и напр., мозаическій образъ Спасителя, исполненный мастерскою Чимабуе, въ Пизанскомъ соборѣ, является прямымъ наслѣдіемъ византійскаго искусства. Но уже, какъ извѣстно, знаменитый Джіотто перешелъ, во, первыхъ, къ совершенно новымъ сюжетамъ въ религіозной живописи, начавъ разрабатывать жизнь св. Франциска, и отыскивая въ своемъ воображеніи художественныя формы, а въ реальности типическіе способы ихъ исполненія. Отчасти по пути, имъ проложенному, но, главнымъ образомъ, повторяя данные имъ образцы, работала въ теченіе цѣлаго вѣка его школа, все развивая и осложняя созданную имъ драматическую композицію и эксплуатируя выработанные имъ типы.

Напротивъ того, сіенская живопись не только шла рука объ руку съ греческимъ иконописнымъ мастерствомъ, но сама имъ руководилась, принимая отъ него сюжеты и формы и, въ свою очередь, вліяя на дальнѣйшее развитіе иконографіи. Именно въ этомъ смыслѣ разсмотрѣніе произведеній Дуччіо даетъ столько же для исторіи итальянской живописи, сколько и для позднѣйшей греческой иконографіи (или, такъ наз. итало-критской иконописи).

Какой либо борьбы итальянскаго искусства съ византійскимъ шаблономъ, о которой постоянно говорятъ всѣ изслѣдователи итальянской живописи, въ этотъ, по крайней мѣрѣ, періодъ нигдѣ, въ собственномъ смыслѣ, не наблюдается. Но иконопись на деревѣ, въ послѣдствіи почти предоставленная самой себѣ, лишенная (по крайней мѣрѣ, во Флоренціи) прямого руководства со стороны художниковъ руководителей, стала, понятнымъ образомъ, отставать. Вотъ почему очень скоро мы замѣчаемъ

¹⁾ Особенно характернымъ является, напр., зачисленіе лучшихъ иконъ греко-итальянской школы въ разрядъ «примитивовъ» флорентинской или сіенской школы. Укажемъ напр., на икону Б. М. съ Младенцемъ (типа Владимірской Б. М.) въ Сіенѣ, въ галл. Саларачени, изд. въ соч. Вентури, рис. 30, стр. 39. (см. ниже рис. 81).

успѣхъ и преобладаніе въ иконописныхъ дѣлахъ именно сіенскихъ мастеровъ, повидимому, предпочтительно получавшихъ заказы на алтарные образа, а затѣмъ наблюдаемъ и то обстоятельство, что, подчиняясь этому успѣху, сами флорентинскіе преемники Джіотто и даже его послѣдователи и ученики начинаютъ рано подражать сіенцамъ именно въ этой сферѣ алтарныхъ образовъ. Сіенская Академія Художествъ производитъ оригинальное и въ то же время привлекательное впечатлѣніе множествомъ



Рис. 11. Явленіе Господа М. Магдалинѣ — тябло иконы Б. М.,
письма Дуччіо въ Сіенѣ.

своихъ алтарныхъ образовъ, сверкающихъ яркими красками и богатой позолотой, самыхъ разнообразныхъ размѣровъ, которые удостовѣряютъ насъ, что эти образа заказывались и для соборовъ, и часовенъ, и для частныхъ домовъ. Иконографія Б. М. съ Младенцемъ на рукахъ обогатилась здѣсь рядомъ привлекательныхъ типовъ, въ которыхъ художники придумывали самыя разнообразныя и живыя позы Младенца, слѣдуя столько же преданію, сколько образцамъ, приходившимъ, напримѣръ, изъ Франціи и сохраняя при этомъ теплоту религіознаго чувства. Именно на почвѣ сіенской школы выработались разнообразныя типы Б. М. Уми-

ленія (см. ниже), въ которыхъ Младенецъ то обнимаетъ Мать, то нѣжно касается ея щеки, то притягивая къ себѣ ея руку и внимательно всматриваясь въ глаза Б. М., то нѣжно къ ней прижимаясь своей щекой.



Рис. 12. Икона «Явленіе Господа М. Магдалинѣ» греко-итальянской школы («Матеріалы», LXVI, 106).

Въ разборѣ русскихъ иконъ Б. М. приходится поэтому обращаться наиболѣе къ сіенскимъ образцамъ. При этомъ, однако, начавшись съ Дуччіо, который слѣдовалъ византійскому оригиналу, сіенская школа въ послѣдствіи въ своихъ письмахъ отошла отъ него и выработала, при помощи флорентинскихъ художниковъ, новое, чисто итальянское искусство.

Сіенская икона есть, по преимуществу, икона алтарная, съ центральнымъ готическимъ тябломъ, на которомъ изображена Богоматерь съ Младенцемъ, сидящая на монументальномъ тронѣ, окруженная роемъ ангеловъ и святыхъ, а по сторонамъ, иногда сверху и снизу, представлены преклоняющіеся ей и особо почитаемые въ мѣстности святые. Въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ Сіенская школа воспоминаетъ православный греческій обычай соединять съ алтарной иконой цѣлый греческій иконостасъ и располагать по сторонамъ центра, или же внизу, въ такъ называемой пределлѣ, а иногда на оборотной сторонѣ алтарнаго образа всѣ господскіе и богородичные праздники. Въ этомъ смыслѣ, знаменитая икона Дуччіо, б. алтарная въ Сіенскомъ соборѣ, нынѣ въ музеѣ собора, представляющая рядъ сценъ изъ жизни Іисуса и страстей Христовыхъ, послѣдуетъ греческому обычаю ¹⁾. Весьма возможно поэтому, что подобнаго рода иконы легли въ основаніе тѣхъ походныхъ и домашнихъ иконостасовъ, которые распространились особенно въ греко-восточномъ мірѣ, начиная съ XV столѣтія и подъ именемъ складней (обыкновенно тройныхъ—триптиховъ) представляютъ обычный видъ моленныхъ иконъ, оставляемыхъ на память церквамъ и монастырямъ ихъ владѣльцами. Знаменательнымъ признакомъ въ этомъ отношеніи являются готическія украшенія центральной части складня.

Можно было бы, поэтому, набрать рядъ евангельскихъ сюжетовъ и темъ, которые получили соотвѣтственную переработку ихъ византійскихъ переводовъ въ сіенской школѣ и затѣмъ уже въ этомъ измѣненномъ видѣ поступили въ итало-критскую иконопись. Но такъ какъ въ иконографіи Б. М. мы будемъ часто обращаться къ сіенской живописи, мы остановимся здѣсь только на одномъ сюжетѣ: *явленіи Спасителя Маріи Магдалины* (Лихачева, Матеріалы, рисунокъ 106). Икона эта (рис. 12) греко-итальянскаго, въ частности, вѣроятно, венеціанскаго происхожденія, снабжена рядомъ греческихъ надписей, но выполнена по композиціи, выработанной у Дуччіо (рис. 11) на его упомянутой алтарной иконѣ (pala) Сіенскаго собора ²⁾. Композиція эта представляетъ художественное развитіе византійскаго оригинала, но съ тѣми деталями духовной экспрессіи въ движеніяхъ и лицахъ, которыя столько же отличаютъ выразительную живопись Дуччіо отъ византійскаго образца, сколько драматическую трактовку Джіотто въ отличіе отъ этого послѣдняго. Въ греческой иконѣ сдѣланы лишь слѣдующія измѣненія противъ Сіенскаго живописца: гора перенесена справа налѣво, и въ ней пред-

¹⁾ Ср. подобныя же греческ. иконы «Праздниковъ», въ Италіи много-тябельныя иконы въ Галл. Нац. Рима, Музеѣ Пизы, Гроссето (Тоскана), Триеста и пр.

Venturi, V, fig. 474; Джіотто: *ibid.* fig. 362.

ставлена вырытая пещера, съ каменнымъ саркофагомъ и пеленами внутри его. Далѣе, вмѣсто двухъ деревъ, растущихъ на горѣ, выполнено только одно, при этомъ и гора, и деревья исполнены въ греческой манерѣ XV столѣтія. Весь рисунокъ фигуры Спасителя, держащаго длинный крестъ изъ тростника, переданъ по оригиналу Дуччіо, но Марія Магдалина измѣнена въ этой греческой иконѣ въ новомъ итальянскомъ вкусѣ, т. е. вмѣсто фигуры византійской матроны, наглухо, съ головой, покрытой пурпурнымъ мафоріемъ (по типу Богоматери), въ греческой иконѣ представлена Дѣва, съ распущенными по плечамъ локонами и въ синей мантии, сброшенной на плечи, какъ послѣднее обыкновенно встрѣчается въ изображеніяхъ XV вѣка итальянской Мадонны.

Изъ этихъ примѣровъ явствуется, какъ плодотворно было бы параллельное изслѣдованіе греческой иконописи и итальянской живописи въ ихъ обоюдномъ обмѣнѣ и, повидимому, не для одной только иконописи. Но, для сохраненія единства нашей темы, остановимся исключительно на иконографіи Богоматери.

II. Иконографическіе типы Б. М. въ русской иконописи, сопоставляемые съ образцами живописи ранняго Возрожденія.

Пограничный періодъ между собственнымъ средневѣковьемъ и началомъ Возрожденія, періодъ Крестовыхъ походовъ, время литературнаго общенія Востока и Запада, эпоха окончательной организаціи европейскихъ государствъ и начавшагося движенія ихъ на востокъ вплоть до латинскаго завоеванія Константинополя, играетъ столь же капитальную роль въ исторіи духовнаго и религіознаго развитія христіанства, какъ, въ частности, и въ исторіи христіанской иконографіи и иконографіи Богородицы по преимуществу. Съ одной стороны, именно въ эту эпоху слагается и организуется въ католическомъ мірѣ, такъ называемый, культъ Мадонны; съ другой стороны, именно къ этому періоду относится появленіе цѣлаго ряда Богородичныхъ типовъ какъ на греческомъ востокѣ, такъ и въ православной Россіи. Такъ, напримѣръ, мы слышимъ во 1-хъ, о цѣломъ рядѣ иконъ, явленіе которыхъ относится преданіемъ ко второй половинѣ XI вѣка и къ XII—XIII столѣтію, какъ, напримѣръ, въ алфавитномъ порядкѣ: икона Боголюбская 1157 года, Владимірская середины XII вѣка, Египетская 1060 года, Елецко-Черниговская того же времени, Корсунская XII вѣка, Мирожская 1198 г., Муромская XII вѣка, Сицилійская 1092 года, Смоленская 1064 года, «Умиленіе» Смоленская 1103 года, Путивльская 1238 года, Костромская Θεодоровская 1239 года. За этою сѣріею иконъ Богоматери слѣдуетъ подобный же рядъ иконъ, относящихся къ XIV вѣку: Виленская 1341 г., Барловская 1392 г., Донская 1330 г., Новгородъ-Сѣверская 1301 г., Коневская 1393 г., Петра Митрополита 1307 г., Тихвинская 1387 г., Толгская 1314 г. Впослѣдствіи мы увидимъ, что эти ряды образуютъ собою своеобразныя, зачастую почти однородныя, группы.

Въ то же время, когда мы будемъ вести анализъ содержанія этихъ иконографическихъ сюжетовъ, представляемыхъ группами переходнаго средневѣковья (назовемъ его, условно, готическимъ и поздне-византійскимъ), а затѣмъ и второго періода (XIV вѣкъ есть первая эпоха ранняго Возрожденія) мы въ самомъ описаніи этихъ сюжетовъ при-

нуждены постоянно касаться выраженія изображаемой группы Богоматери и Младенца, передаваемого иконописцами православнаго востока и живописцами католическаго запада. Извѣстный лирическій подъемъ оживляетъ одинаково изображенія Богородицы и Мадонны съ Младенцемъ¹⁾, и повсюду живопись занята уже не только прославленіемъ Царицы Небесной, но также ея внутреннимъ міромъ, ея материнскими радостями, ея скорбными предчувствіями, сосредоточенными въ той же самой естественной во всѣхъ слояхъ, на всѣхъ ступеняхъ и во всѣхъ положеніяхъ материнской любви. На востокъ этотъ трогательный, но человѣческій элементъ еще задерживается иконностью изображенія; на западѣ—то же самое вызываетъ живое движеніе искусства, наполняетъ прежнюю архаическую фигуру движеніемъ жизни и ведетъ искусство по пути художественнаго совершенствованія.

Исторія возникновенія многихъ типовъ греко-восточной иконографіи въ этомъ періодѣ можетъ быть прослѣжена только въ тѣснѣйшей связи съ памятниками запада. Мы не можемъ какъ оказывается, себѣ объяснить, появленіе Владимірской, Казанской, Толгской, Шуйско-Смоленской, Костромской - Оеодоровской иконъ и различныхъ типовъ «Умиленія» иначе, какъ рассматривая аналогичныя или даже тождественныя изображенія, находимыя нами на западѣ. Мы видимъ, напримѣръ, что аналогія Владимірской иконы открывается намъ съ одной стороны въ Грузіи, съ другой — въ церкви Святого Іоанна Крестителя въ Капуѣ во фресковомъ изображеніи, относящемся къ XII же вѣку. Несомнѣнно, что южная Италія въ XII столѣтіи находилась въ полномъ художественномъ владѣніи грековъ и греческаго востока, но несомнѣнно также



Рис. 13. Икона Б. М. въ соборѣ Старой Руссы.

¹⁾ Проф. Ант. Муньосъ въ прекрасной монографіи: *Iconografia della Madonna*, Firenze, 1905, р. указалъ на икону Б. М. въ соборѣ Старой Руссы (рис. 13), какъ на (fig. 13) экспрессивный типъ задумчивой Б. М., «рѣдкій въ византійскомъ искусствѣ, но обычный въ живописи Боттичелли и рельефахъ Донателло». Эта старорусская икона представляетъ, въ свою очередь, замѣчательную близость съ иконою Б. М. «Антиохійской».

и то, что это греческое преобладаніе легло въ основаніе художественнаго развитія Италіи въ послѣдующіе періоды. Такимъ образомъ, очевидно, мы не можемъ разсматривать типовъ православной иконографіи помимо ея западной обработки, если хотимъ достигнуть не только полноты, но и пониманія самыхъ явленій.

Попробуемъ кратко резюмировать историческія данныя *византійской* иконографіи Богоматери (исторіи которой впослѣдствіи мы посвящаемъ первую часть сочиненія).

Византійская иконографія Б. М. выработала всего семь основныхъ типовъ ¹⁾: на первомъ мѣстѣ: 1) типъ Одигитріи, въ различныхъ переводахъ (первоначально Б. М., стоящей съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ, затѣмъ сидящей, съ тѣмъ же положеніемъ Младенца, вариантъ съ Младенцемъ на правой рукѣ и т. п.); 2) типъ общій и древне-христіанскому и романскому искусству представляетъ Б. М. держащую Младенца передъ собою на колѣняхъ и извѣстенъ въ Россіи подъ именемъ «Печерской»; 3) — извѣстный типъ «Оранты»; 4) — «Знаменія» (Великой Панагіи)—типъ Оранты съ медальономъ Младенца или самимъ Младенцемъ по грудь на груди Матери; 5) — Б. М. Деисусной; 6) — Б. М., сидящей на престолѣ безъ Младенца и держащей руки, приподнятыми передъ собою (типъ Заступницы Небесной) и, наконецъ, 7) типъ, который пока будемъ условно называть «Никейскимъ» по тамошней мозаикѣ ²⁾ или «Никопейскимъ», по чудотворному образу Венеціи, и который изображаетъ Б. М., стоящую и держащую Младенца обѣими руками передъ собою. Этого рода типы исчерпываютъ иконографію Б. М. во всѣхъ монументальныхъ произведеніяхъ византійскаго искусства, но затѣмъ они же повторяются въ миниатюрахъ и даже на монетахъ. Конечно, эти типы не исключаютъ вариантовъ, возникающихъ въ результатѣ извѣстныхъ композицій, напримѣръ, увѣнчиванія Б. М. Царя и Царицы, обращенія Богородицы къ молебщику или ктитору и т. под. Возможно, впрочемъ, что на иныхъ мелкихъ вещахъ: эмалевыхъ образкахъ, вислыхъ печатяхъ (когда будутъ изданы и тѣ и другія въ точныхъ снимкахъ), будутъ открыты иные варианты и даже иные типы, какъ, напримѣръ, указываемый ниже типъ Б. М. съ полулежащимъ Младенцемъ на рукахъ, на аѳонской панагіи. Издатель византійскихъ вислыхъ печатей академикъ Шлюмбергеръ ³⁾, дѣлая обобщеніе типовъ Б. М., встрѣчающихся на печатяхъ, насчитываетъ всего также 7 или 8 типовъ и при этомъ тѣ же самые, которые мы перечислили выше. Однако, въ его перечнѣ соединяются, во-первыхъ,

¹⁾ См. общій очеркъ византійской иконографіи Б. М. въ соч. *Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ*, 1902, стр. 139—178.

²⁾ Wulff, O. *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, 1903, Taf. I, p. 244—275.

³⁾ Schlumberger, G. *Sigillographie de l'empire byzantin*, 1884, p. 15 — 16, 37 — 39.

типъ «Оранты» и «Знаменія» (Панагіи), а равно типъ «Одигитріи» представляется въ вариантахъ.

1. Всѣ эти типы (какъ то будетъ показано ниже въ очеркѣ сюжетовъ итало-критской иконописи) вошли въ обиходъ греко-итальянской иконописи, а черезъ нее, несомнѣнно, и итальянской живописи, но наряду съ ними, и отчасти подъ сѣверными вліяніями, въ ней появились иныя темы, стали популярными, и въ свою очередь, перешли въ иконопись греческую ¹⁾. Такъ, во флорентинской живописи XIV столѣтія довольно обычнымъ сюжетомъ въ средѣ иконъ Бого-родицы является изображеніе Б. М. съ Младенцемъ, держащимъ въ рукахъ щегленка ²⁾. Тема эта, въ видѣ характерной черты оживленія религіознаго сюжета дѣтской игрой, перешла въ итальянскую живопись изъ французской скульптуры первой половины XIV вѣка (рис. 14). Для насъ особенно любопытнымъ въ данномъ случаѣ является точное сходство положенія Младенца, держащаго щегленка, на иконѣ Б. М. со Святыми въ Національной галлерей Флоренціи (Академія), работы мастера Спинелло Аретино (рис. 15), какъ значится въ подписи, и съ указаніемъ 1391 года, даты этой иконы, съ нашей чудотворною иконою Б. М., въ Коневцѣ, называемою Коневскою ³⁾. Не утверждая того, что Коневская икона копируетъ именно икону Спинелло или Таддео Бартоло (рис. 16), думаемъ, что въ ней, тѣмъ не менѣе, мы



Рис. 14. Статуэтка Мадонны съ Младенцемъ, держащимъ птичку, въ Муз. Лувра, Алинари 22240.

¹⁾ А. И. Кирпичникова *Миньятюры часослововъ И. Пуб. Б. по отн. къ Мадоннѣ*, «Худ. Нов.», 1883.

²⁾ Venturi, *Storia etc.*, Бернардо Дадди fig. 421, Таддео—433, у П. Лоренцетти—549, А. Вани—606, Орканьи—620, Нуци—666, Варнава Моден.—747, Таддео ди Бартоло. Въ колл. Стербини любопытная греко-итал. икона 1320-хъ годовъ, *ibid.* fig. 93, издана впервые въ соч. А. Munoz *Exposition byz. à Grottaferrata*, 1906, fig. 1, положеніе Мл. то же, но птичку держитъ Іосифъ.

³⁾ Не имѣя хорошаго рисунка съ оригинала чудотворной иконы, предлагаемъ, кромѣ небольшого (рис. 17) снимка съ него, также копію списка иконы Коневской, имѣющагося



Рис. 15. Икона Б. М. письма Спинелло Аретино 1391 г.
въ Акад. галл. Флоренції, фот. Алиари 1620.

имѣемъ списокъ итальянской иконы XIV в. и ограничимся указаніемъ, что ея явленіе (рис. 17) падаетъ на то же самое время. По преданію, Коневскую икону принесли нѣкогда съ Аѳона преп. Арсеній въ 1393 г. На прорисяхъ при Коневской иконѣ иногда (рис. 19) пишется слѣ-



Рис. 17. Снимокъ съ оригинала Чуд. иконы «Коневской» Б. М.

дующее: «Явился у Соѳіи Премудрости Божіей (въ Цареградѣ)» — указаніе на *греческое* происхожденіе иконы. Въ такомъ случаѣ, греческая икона конца XIV столѣтія или начала XV вѣка являлась копіей итальян-

въ ризницѣ Троице-Сергіевой Лавры за № 3. Списокъ этотъ XVI столѣтія (рис. 18 (12×9); Б. М. облачена въ малиновый хитонъ, а Младенецъ въ свѣтло-бѣлую рубашку съ крапинами итало-критской иконописи. Икона № 52 Русскаго Музея, вывезенная изъ Москвы Арсеніемъ Елассонскимъ и данная (по надписи) въ Хиландарь, совершенно *записана* аѳонскими греками, о чемъ см. Н. П. Лихачева *Обозрѣніе хр. древностей въ Музей Имп. А. III*, 1902, стр. 22.



Рис. 16. Икона письма Таддео Бартоло въ Пинакотекѣ Перуджіи, 1403 г., фот. Андерсона 15728.

янского образа. Для насъ является особенно важнымъ положеніе ручекъ Младенца въ Коневской иконѣ, держащаго птичку за веревочку, привязанную къ ея ножкамъ. Въ одно и то же время это игра ребенка и обереганіе отъ болѣзней, такъ какъ въ старину больнымъ, особенно дѣтямъ, приносили щегла и вѣрили въ пользу веселой птички, ея глаза и оберега ¹⁾.

Ходовыя у иконописцевъ (московскихъ) прориси Коневской Чудотворной иконы и ея списковъ (повидимому, въ старину многочисленныхъ) называютъ икону «Голубицкою» (Голубитскою), но въ той же композиціи. Птичка на рисункѣ для голубя слишкомъ мала, и однако, само названіе показываетъ, что иконописцы искали смысла детали и, вмѣсто щегла, предмета развлеченія, предпочитали знать въ рукахъ Младенца голубя. Дальнѣйшее осложненіе получилось, когда, вмѣсто одной птички, явились двѣ, — какъ толковали, «два птенца голубиныхъ», а потомъ уже вокругъ голубя появился нимбъ или сіяніе — Св. Духа, въ видѣ голубиномъ, хотя такое положеніе Св. Духа не отвѣчаетъ догмѣ и хотя ручкѣ Младенца трудно держать голубя.

¹⁾ Можемъ сообщить, что въ рукописи извѣстнаго сочиненія (энцикл. хар.) *Liber acerbae aetatis* или *Vita acerba* Чекко д'Асколи, въ концѣ XIV вѣка, украшенной миниа-

Прориси Коневской иконы, нами видѣнные ¹⁾, представляют иконы московскихъ писемъ конца XVI в., Петровскаго времени—все съ птичкою, Палеховской фрязи—уже двѣ птички. Но, какъ видно изъ прилагаемаго



Рис. 18. Икона «Коневской» Б. М. въ ризницѣ Тр.-Сергіевой Лавры, № 3, по фот. Фишера.

20-го рисунка (прорись *лѣвая*, т. е. обратная) Младенецъ держитъ птичку, съ привязанною къ ножкамъ веревочкою, что даже въ позднихъ

тюрами, въ Лаврент. Библ. во Флоренціи plut. XI, cod. 52, in 8° къ статьѣ de natura calandrini (cardellino - chardonneret) представлено въ миниатюрѣ: къ постели больного отецъ приноситъ на рукѣ щегла, сзади мать, всѣ съ радостью видятъ, что щеголь смотритъ на больного. Припомнимъ рафаэлевскую картину Madonna del cardellino въ трибунѣ Уффиций; чудная икона-картина Франч. Моронэ, нынѣ въ Берлинскомъ Музеѣ. Ludwig Justi, *Die italienische Malerei d. XV Jahrh.*, 1909, Taf. 150.

¹⁾ Между прочимъ, изъ собранія извѣстныхъ московскихъ иконописцевъ-археологовъ братьевъ Гр. и М. О. Чириковыхъ, которымъ при этомъ случаѣ считаемъ долгомъ выразить благодарность.

копіяхъ не допускало произвольной символики. Какъ видно, списки Коневской иконы были въ старину почитаемы.

2. Переходимъ къ образу Б. М. Млекопитательницы. Въ Римѣ, въ ц. Св. Маріи въ Транстевере, по фасаду базилики фризомъ протянутая мозаика представляетъ Б. М. (рис. 21), питающую грудью Мла-



Рис. 19. Переводъ иконы Коневской Б. М. изъ Филим. Собранія.

денца, и по сторонамъ Дѣвъ мудрыхъ и безумныхъ со свѣтильниками мозаика выполнена при папѣ Евгеніи III (1145—1153 ¹⁾).

Въ Сіенской школѣ былъ также распространенъ типъ Б. М. «Млекопитательницы». Впослѣдствіи Ломбардская школа восприняла пристрастіе къ сюжету и отчасти, подчиняясь вліяніямъ фламандскимъ и германскимъ, специально предалась задачѣ оживленія религіозныхъ композицій этою чертою. Въ сіенской и флорентинской живописи XIV и XV

¹⁾ Грубый горельефъ XII в. въ тимпанѣ надъ главными воротами въ ц. Руфина въ Ассизи представляетъ также «Млекопитательницу».



Рис. 20. Прорись «Коновской иконы Б. М. (млая) въ собр. бр. Чириковыхъ.

вѣка извѣстны одинаково два перевода «Млекопитательницы»: съ Младенцемъ, полулежащимъ на рукахъ Матери ¹⁾ и съ положеніемъ Младенца, сидящаго на ея колѣняхъ (см. прилагаемые образчики рис. 22 и 23 джіоттовской школы начала и конца XIV ст. ²⁾). Въ складахъ Ва-

¹⁾ Venturi, *ibid.* fig. 585, 741, 818.

²⁾ *Ibid.* fig. 676, 727, 746. Мадонна аррагонской школы, ок. 1375 г., въ изд. André Michel, *Histoire de l'art*, III, 2, E. Bertaux, *La peinture et sculpture espagnoles au XIV-etc.*, fig. 437, явно, итальянскаго же типа.



Рис. 21. Мозаика на фасаде ц. St. Maria in Transevere в Риме, 1145—1153 гг.



Рис. 22. Стѣнное изображение Б. М. Млекопитательницы въ кап. Скровеньи въ ц. Мадонны дел'Арена въ Падуѣ. Алинари 19439.

тиканской Пинакотеки нашлись двѣ греческія иконы первой половины XV столѣтія, одна (рис. 24), весьма близкая къ сіенскимъ образцамъ, другая (рис. 25), работы Антоніо Пападопуло, позднѣйшаго итало-греческаго



Рис. 23. Икона Б. М. «Млекопитательницы», Джіоттовской школы
конца XIV в. въ Нац. Галл. Рима, фот. Алинари 27444.

типа; обѣ представляютъ «Млекопитательницу» въ двухъ указанныхъ переводахъ. Весьма характернымъ обстоятельствомъ является преданіе, что древнѣйшую икону «Млекопитательницы» (рис. 26—Галактотрофуса) въ Аѳонскомъ Хиландарѣ («Типикарница») принесъ когда-то на Аѳонъ самъ Стефанъ Нѣманя. Весьма возможно, что эта икона, столь чуждая

византийскому духу иконографии, была сербскою копией итальянского оригинала, выполненной в XIV столетии. В этой иконе Младенец представлен сидящим с правой стороны; в иконе же «Млекопитательницы», особо чтимой под именем «Барловской» или также «Блаженное Чрево» в алтаре Благовещенского Собора в Москве (икону чинил некогда Симон Ушаков) Богомладенец представлен лежащим



Рис. 24. Греко-итальянская икона «Млекопитательницы» в отд. Ват. Пинакотеки № 280.

по другому итальянскому переводу (рис. 25). Икона «Млекопитательницы» почитается также в Ильинском скиту на Афонѣ, а в русской иконописи распространены иконы и прорисы всѣхъ трехъ списковъ; менѣе извѣстенъ списокъ, чтимый в м. Крестогорскѣ близъ Минска.

Икона Божьей Матери «Типикарницы» (названа такъ отъ келіи в Карѣѣ, гдѣ хранился типикъ Саввы), иначе *Млекопитательницы*, врядъ ли можетъ быть относима къ древней византийской иконописи, и сомни-

тельны доказательства ея древности въ мнимыхъ изображеніяхъ Маріи, кормящей Младенца въ римскихъ катакомбахъ. Изображаетъ ли фигура матери съ ребенкомъ въ катакомбныхъ фрескахъ Марію, или нѣтъ,— все же ничего общаго съ ними нашъ образъ не имѣетъ. Византійская



Рис. 25. Греко-итальянская икона «Млекопитательницы», письма Ант. Пападопуло въ отд. Ват. Пинакотекы 278.

иконографія не знаетъ такого памятника, и подобныя темы принадлежатъ позднѣйшему періоду западнаго искусства. Тѣмъ болѣе трудно доказывать происхожденіе иконы изъ іерусалимскаго монастыря св. Саввы Освященнаго, который будто бы завѣщалъ имѣющему придти въ его обитель Саввѣ Сербскому, какъ рассказываютъ паломническія книги, эту икону ¹⁾. Ни икона Троеручицы, ни Млекопитательница не проис-

¹⁾ Вышній Покровъ надъ Аеономъ или сказаніе о св. во Аeonѣ иконахъ, 1892, стр. 54—56.

ходятъ изъ Сиріи, и обѣ носятъ характеръ позднѣйшихъ балканскихъ писемъ, и потому, мы должны считать эту икону подражаніемъ западнымъ оригиналамъ XIV—XV вѣка, сербской работы. Имя св. Саввы служить путеводителемъ, но не должно служить доказательствомъ времени.



Рис. 26. Снимокъ иконы Б. М. «Млекопитательницы» въ Карейской Типикарницѣ Хиландара на Аѳонѣ.

Принадлежность образа XIV — XV вѣку доказывается чертами типа и письма. И то, и другое, принадлежит позднему, не византійскому искусству, а письмо, въ частности, чуждо собственнымъ византійскимъ приѣмамъ. Это итальянская манера, только въ иныхъ тонахъ и краскахъ и въ ремесленномъ видѣ. Галуны фелони Богородицы украшены, по итальян-

янскому обычаю, надписями, въ которыхъ дважды переданъ «изрядный тропарь» на греческомъ и славянскомъ языкахъ.

Повидимому, въ число русскихъ списковъ «Млекопитательницы» попадало много непосредственныхъ копій съ итальянскихъ иконъ этого типа, такъ какъ иначе нечѣмъ было бы объяснить нѣкоторое разнообразіе его вариантовъ въ Россіи. Напримѣръ, въ извѣстномъ Сійскомъ Подлин-



Рис. 27. Икона Б. М. Млекопитательницы въ ц. при Хиландарской «Типикарницѣ», по калькѣ эксп. П. И. Севастьянова.

никѣ, принадлежащемъ Обществу Любителей древней Письменности, на листахъ за №№ 404 (рис. 30) и 408 находимъ прориси двухъ почти тождественныхъ по композиціи, но разнящихся ¹⁾ по нѣкоторымъ деталямъ вариантовъ. Представлена Б. М., кормящая грудью Младенца и къ Нему склонившаяся; Младенецъ изображенъ полулежащимъ, причемъ, однако, Б. М. держитъ его только одною рукою (въ другихъ прорисяхъ обѣими руками: въ одномъ случаѣ правою, а въ другомъ лѣвою, сооб-

¹⁾ Любопытна тождественность этого листа Сійскаго подл. съ подл. Киевопечерской Лавры (рис. 31).

разно съ положеніемъ Младенца на лѣвой и на правой сторонѣ, тогда какъ въ сіенскихъ оригиналахъ, напримѣръ у Лоренцетти, Мать держитъ Младенца обѣими руками (что вполнѣ необходимо). Затѣмъ, Младенецъ одѣтъ здѣсь въ короткую итальянскую рубашечку, и ножки отъ колѣнъ обнажены. И сама Б. М. подъ мафоріемъ имѣетъ итальянскую одежду.



Рис. 28. Образъ Б. М. «Барловской» или Млекопитательницы въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ.

Главный типъ иконы — греческій и, однако же, въ уборѣ Б. М. допущены поздне-итальянскія детали, а именно на листѣ 408-мъ Б. М. представлена съ распущенными по плечамъ локонами волосъ, убранными по дѣвичьи, хотя и покрытыми мафоріемъ, но безъ всякаго греческаго чепца. На этомъ листѣ наверху надпись: «блаженно чрево носившее Тя».

3. Давно уже замѣченъ въ иконографіи Б. М. опредѣленный способъ *иконнаго* представленія Богомладенца отрокомъ въ предѣлахъ воз-

раста отъ пяти до семи лѣтъ. Эта черта, вызванная потребностью догматическаго представленія, получила соотвѣтственное выраженіе въ апостольскомъ облаченіи Младенца въ хитонъ и гиматій ¹⁾. При замѣнѣ догматическихъ задачъ обще-религіозными возобладалъ натурализмъ изображенія, и отроческія одежды божественнаго Младенца были замѣнены еще въ началѣ XIII вѣка собственно младенческими. Не вдаваясь въ подробный перечень иконографическихъ примѣровъ, можемъ кратко ука-



Рис. 29. «Переводъ» иконы Б. М. «Блаженное Чрево».

зать, что значительное большинство раннихъ произведеній итальянской живописи второй половины XIII и первой половины XIV столѣтія представляютъ Младенца съ обнаженными ножками,—въ результатѣ ли замѣны прежняго облаченія младенческими короткими одѣянiями, или въ видѣ повторенія принятаго еще въ ранней скульптурѣ типа ²⁾. Приводимъ

¹⁾ Оживленная движеніемъ фигура Младенца и въ короткой одеждѣ (обѣ ножки обнажены) представляется въ «Поклоненіи волхвовъ» — мозаикѣ м. Дафни, см. Millet, G. *Le monastère de Daphni*, 1899, pl. XIII. Во фрескѣ Спасо-Нередицкой Церкви, въ «Срѣтеніи» Младенецъ, несомый Б. М., представленъ также съ голыми ножками. Вообще въ темахъ «Рождества», «Срѣтенія», «Поклоненія волхвовъ» эта деталь не рѣдкость въ византійскомъ искусствѣ,—иное дѣло въ иконахъ Б. М. съ Младенцемъ.

²⁾ Venturi, *Storia*, V, fig. 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 668 — 9 въ Умбріи, 737—Лоренцо Венеціано. Напротивъ того, иконы византійскаго типа, Чимабуе и др. этой

образцы флорентинской и венеціанской школъ указаннаго типа (рис. 32, 36—38). Какъ ни выдерживала итало-критская иконопись византійскій типъ своихъ изображеній, но и она, подѣ вліяніемъ тѣхъ же натуралистическихъ мотивовъ, оставляя въ своихъ иконахъ прежнее облаченіе, освобождаетъ отъ



Рис. 30. Переводъ иконы Б. М. «Блаженное Чрево» изъ Сѣйскаго Подл. л. 407.

него или одну, или обѣ ножки, повинуюсь желанію представить дѣтскую живость и тѣмъ украсить образъ ¹⁾. Такимъ образомъ, икона *Донской*

чертой не пользуются: рис. 41, 53, 54, 55, 56, 57, 65, и т. д. У Corro di Marcovaldo (род. ок. 1230 г.) въ образѣ наз. *Madonna del Bordone* въ Сіенѣ, въ ц. dei Servi, изд. въ рис. у Ant. Munoz *Iconografia della Madonna*, 1905, fig. 17 (см. рис. 32).

¹⁾ Н. П. Лихачева «Матеріалы для русскаго иконописанія» рис. 74, 75, 79.

Б. М. (ея чтимый, какъ чудотворный, оригиналь находится въ Благовѣщенскомъ соборѣ Москвы) представляетъ (рис. 33) намъ по своей композиціи одинъ изъ многочисленныхъ образцовъ греко-итальянской живописи: *Б. М.* умиленно склонилась къ Божественному Младенцу и, подчиняясь его живому движенію, обѣими руками слегка приближаетъ его къ себѣ,



Рис. 31. Переводъ иконы «Млекопитательницы» изъ Подл. Кіевопечер. Лавры.

такъ что щечка Младенца касается ея щеки. Лѣвая ручка Младенца (невидная), вѣроятно, охватываетъ шею Матери; правая, подчиняясь требованіямъ иконы, сложена въ именословное благословеніе. Младенецъ съ нѣжной улыбкой глядитъ въ глаза Матери. Въ византійской иконографіи иконное изображеніе Младенца съ обнаженными ножками встрѣчаемъ: 1) на погрудномъ изображеніи *Б. М.* съ Младенцемъ надъ однимъ изъ входовъ въ соборъ въ Монреале въ мозаикѣ (рис. 34), украшающей

остроконечный тимпанъ надъ дверью. Но распущенный свитокъ, висящій книзу въ лѣвой рукѣ Младенца, указываетъ, пожалуй, на нѣсколько позднѣйшее происхожденіе (быть можетъ, уже въ XIII вѣкѣ) этой мозаики; 2) далѣе, въ ц. С. Марія Либера бл. Аквино въ ю. Италіи на-



Рис. 32. Икона Б. М. (Madonna del Bordone) письма Коппо ди Морковальдо въ ц. Сервитовъ въ Сіенѣ.

ходимъ тоже мозаику и также въ тимпанѣ входного портика съ изображеніемъ Б. М. и Младенца съ обнаженными до колѣнъ ножками; по сторонамъ входа представлены мозаикою умершая чета, владѣтельнаго рода, жившая около 1160 года; 3) точно такую композицію мы нахо-



Рис. 33. Снимокъ съ оригинала Донской иконы Б. М. въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ, фот. И. Н. Александрова.

димъ на одной эмалевой пластинкѣ (рис. 35) знаменитаго оклада Хатульской Б. М. въ Гелатскомъ монастырѣ, близъ Тифлиса; эта эмаль относится приблизительно тоже къ XIII столѣтію; 4) въ Солунской церкви св. Аѳанасія Александрійскаго имѣется вставленный въ стѣну мраморный рельефъ, изображающій Б. М. съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ и стоящую: рельефъ позднѣйшаго времени, не ранѣе XIV в., передаетъ только схему драпировки, но любопытенъ именно обнаженіемъ



Рис. 34. Мозаика надъ главнымъ входомъ въ соборъ Монреале
бл. Палермо, фот. Броджи 15418.



Рис. 35. Эмалевый образокъ на окладѣ иконы
Хахульской Б. М. въ Гелати бл. Тифлиса.

ножекъ Младенца, одѣтаго только въ короткую рубашку (см. *Македонія*, 1909, рис. 75); 5) на сіенскомъ окладѣ Евангелія, украшенномъ эмалями (см. наше соч. «Византійскія эмали и собраніе А. В. Звенигородскаго», стр. 189, 270) также имѣется образъ Б. М. съ Младенцемъ на лѣвой ея рукѣ, но съ обнаженными до колѣнъ ножками и съ надписью греческаго



Рис. 36. Образъ Мадонны, письма Маргаритоне изъ Ареццо, въ Пинакотекѣ Ареццо, фот. Алиари 9968.

имени «Одигитріи» (фот. Алиари 8946), однако, и названіе то явно ошибочное, и эмаль не ранѣе XIII вѣка; примѣры ошибочнаго употребленія именъ «Одигитріи и Влахернской» въ восточной иконографіи не единичны.

Такимъ образомъ, мы имѣемъ нѣсколько мелкихъ примѣровъ подобнаго изображенія Младенца и въ византійскомъ искусствѣ XI—XIII столѣтія. Но, руководствуясь, прежде всего, общимъ типомъ и находя въ оригиналѣ Донской Б. М. именно одинъ изъ типовъ Умиленія (Мла-



Рис. 37. Икона венеціанскаго мастера Стефано Пьевано XIV в.
въ Оракторіи Св. Мартина въ Кіуджіи бл. Венеціи, Алинари 20844.

денецъ прильнулъ щечкою къ щекѣ Матери, и Она любовно склонилась къ Нему), мы должны считать образцомъ этого типа греко-итальянскую обработку, икону типа итало-критскихъ иконъ, получавшаго часто титулъ «Элеусы», т. е. «Милостивой», по ея умиленному настроенію ¹⁾. Но ближайшее удостовѣреніе того, что самъ образъ Донской Б. М. (рис. 33) происходитъ отъ греко-итальянскаго образца, заключается, во-первыхъ, въ

¹⁾ Н. П. Лихачева, «Матеріалы» рис. 80.



Рис. 39. Икона Б. М. въ Русскомъ Музеѣ въ Спб.

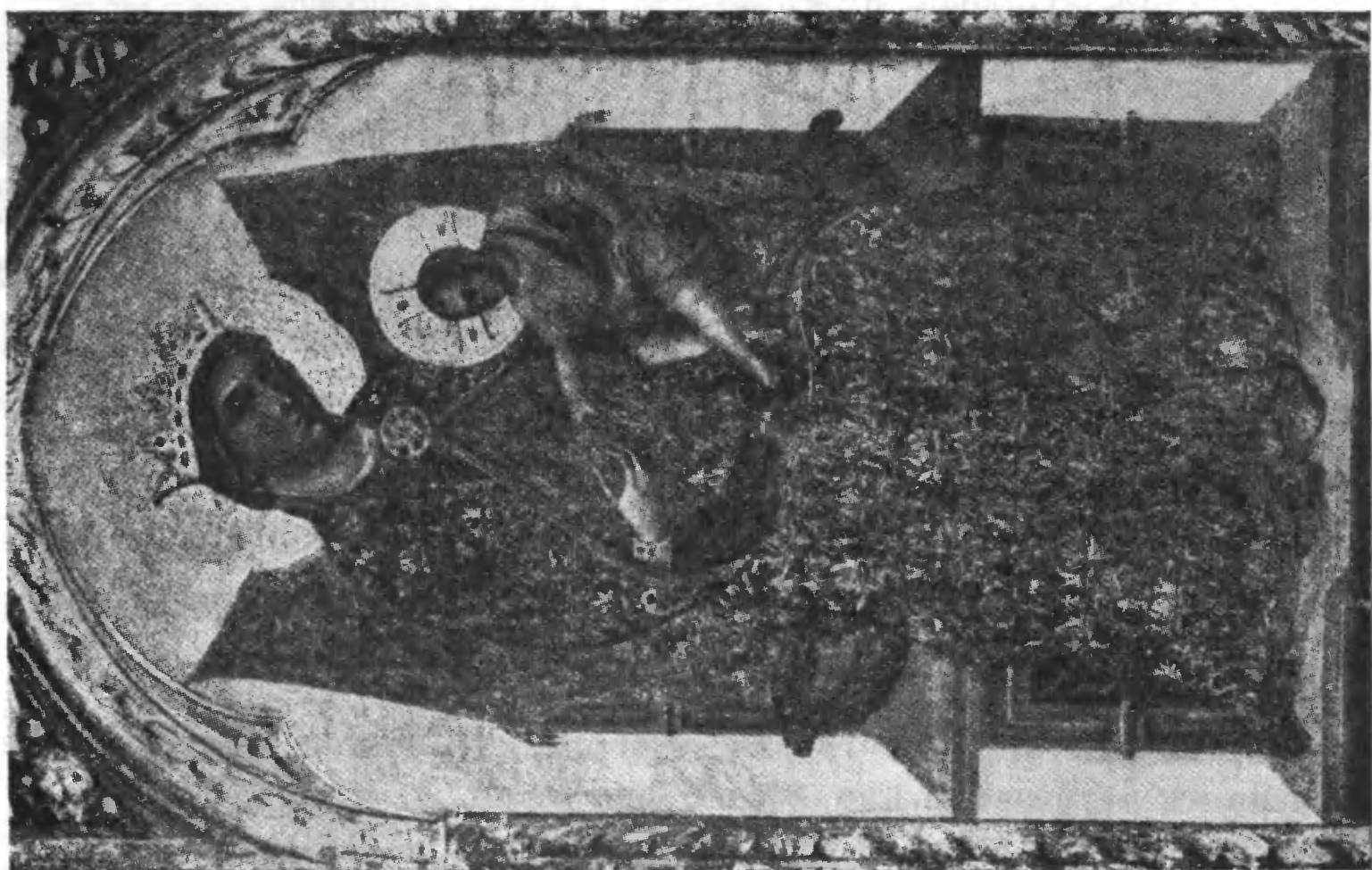


Рис. 38. Образъ Мадонны въ Луврѣ,
приписыв. Лоренцо Венеціано.

его композиціи и, во-вторыхъ, въ его близкомъ сходствѣ съ одною иконою Русскаго Музея имени Имп. Александра III (рис. 39), которая во всѣхъ чертахъ своихъ носитъ признаки итало-критскаго происхожденія. Въ свою очередь, эта икона по стилю погрудныхъ фигуръ святыхъ, изображенныхъ (рис. 40) по рамѣ ея оклада, находитъ себѣ ближайшую аналогію въ поздне-грузинскихъ иконахъ и миниатюрахъ ¹⁾. Такими путями мы удостоверяемся, во-вторыхъ, что композиція Донской Б. М. существовала и въ греко-восточной иконографіи, но развита была преимущественно въ итало-критской иконописи и изъ нея появилась въ иконописи русской.

На ряду съ Донской иконой, въ данномъ случаѣ, становится другой замѣчательный памятникъ иконографіи которому можетъ принадле-



Рис. 40. Ев. І. Богословъ, І. Предтеча и ап. Павелъ на иконѣ Б. М. въ Русскомъ Музеѣ по рис. В. Н. Гринейзена.

жать и видное мѣсто въ исторіи вліяній итальянскаго Ренессанса на русскую иконопись—чудотворная икона *Смоленской* Божіей Матери, находящаяся въ Ростовской церкви свв. чудотворцевъ Косьмы и Даміана, именуемой нынѣ «Одигитріевскою». Церковь во имя Косьмы и Даміана относится къ числу древнѣйшихъ въ Ростовѣ, но перестроена изъ деревянной въ каменную уже въ 1775 году, причемъ наименована во имя чудотворной иконы. Какъ увидимъ ниже изъ описанія и характеристики, названіе иконы Смоленской Одигитріи является безусловно неподходя-

¹⁾ Издаемъ въ рис. 41 часть грузинскаго диптиха, снятаго фотографически проф. В. Н. Бенешевичемъ въ ризницѣ Синайскаго монастыря.

²⁾ За сообщеніе намъ издаваемой здѣсь фотографіи чудотворнаго образа и подробныхъ извѣстій и выписокъ изъ церковной лѣтописи приносимъ глубокую благодарность г. хранителю Ростовскаго музеума древностей и извѣстному возстановителю Ростовскихъ святынь И. А. Шлякову.

щимъ къ дѣйствительному типу иконы, что можетъ быть объясняемо, по всей вѣроятности, существованіемъ другой, почитавшейся здѣсь также чудотворной иконы Одигитріи; но одинаково можетъ быть отнесено къ тому отсутствію имени у описываемаго типа, которое могло побудить назвать икону именемъ, наиболѣе прославленнымъ и отвѣчающимъ, хотя бы положенію Младенца на лѣвой рукѣ Б. М. Кромѣ того, наименованіе образа «Одигитріею» могло пробудить желаніе отождествить его съ упомянутымъ въ церковной лѣтописи образомъ Одигитріи, посланнымъ изъ Ростова въ Устюгъ князьями Димитріемъ и Константиномъ. Размѣры иконы: 1 арш. 13 в. вышины и 1 арш. 5 в. ширины вполнѣ подходятъ для иконостаса придѣла; нѣкогда икона была покрыта сплошь жемчужной



Рис. 41. Изображеніе святыхъ на Грузинскомъ иконномъ складнѣ въ Синайскомъ м., по снимку В. Н. Бенешевича.

ризой, которая въ 1842 году была замѣнена современною серебряною золоченою. Главнымъ же предметомъ интереса въ настоящей иконѣ является ея замѣчательная близость къ иконѣ Донской Б. М., а затѣмъ и вообще къ иконамъ Б. М. Умиленія XIV—XV столѣтій. Младенецъ на настоящей иконѣ, поддерживаемый рукою Б. М. съ лѣвой ея стороны, своею лѣвою рукою держится за раскрытые пальцы правой руки Матери, а правой ручкой берется за складки ея мафорія, приподнявшись слегка на рукѣ Матери и прильнувъ щекою къ щекѣ ея. Очевидно, какъ мы увидимъ впослѣдствіи, при разборѣ типа «Страстной» Б. М. и различныхъ типовъ «Умиленія», движеніе Младенца вызвано живою скорбью Матери и ея думами. Сообразно съ этимъ, черты лица Б. М. представляютъ ту скорбную суровость, которая остается непонятной для всѣхъ, не имѣвшихъ случая ближе узнать формы выраженія въ греческой ико-

нописи. Далѣ пропорціи носа и черты лица сближаютъ настоящую икону съ Владимірскою и Θεодоровскою иконами Б. М. Въ верхнихъ углахъ иконы въ медальонахъ помѣщены двѣ маленькія фигуры преклоняющихся архангеловъ. Затѣмъ, на первомъ мѣстѣ послѣ этой иконы



Рис. 42. Икона «Смоленской» Б. М. въ Ростовской ц. свв. Козьмы и Даміана, нынѣ «Одигитріевской».

станетъ образъ (рис. 43) Б. М. «Аравійской» или наз. у иконописцевъ: «О, всепѣтая Мати» (по надписи на каймѣ мафорія).

Наконецъ, замѣчательная *Жировицкая* икона Богоматери съ Младенцемъ, особо чтимая въ Жировицкомъ монастырѣ Гродненской епархіи (явленіе иконы относится, по монастырскимъ преданіямъ, къ 1470 г.¹⁾),

¹⁾ Е. Поселянина «Богоматерь. Описаніе ея чуд. иконъ». 1909, стр. 276. Въ изданіяхъ Снегосуровой 1898 г. переданы обычныя подробности сказанія о первомъ владѣльцѣ,

4. Новый иконографический типъ Б. М. съ Младенцемъ, появившійся на Западѣ, представляетъ Младенца или стоящимъ возлѣ Матери и горячо ее обнимающимъ, или же вставшимъ у нея на колѣняхъ, съ тѣмъ, чтобы тоже охватить шею Матери. Древнѣйшее изображеніе этой темы находится (рис. 45) на мозаикѣ въ ц. св. Маріи Новой или нын. С. Франческа Романа въ Римѣ: памятникъ этотъ относили ранѣе къ IX столѣтію, но уже знаменитый де-Росси отнесъ его, и вполне правильно, къ XII вѣку, ко временамъ папы Иннокентія II (1130—1143). Б. М. представлена здѣсь на большомъ тронѣ, облаченная въ



Рис. 44. Образъ Б. М. «Жировницкой»
въ м. Ж. Гродненской епархіи.

корону и царскую далматику съ широкими рукавами. Младенецъ, привставъ съ колѣнъ Матери и стоя частью на тронѣ, а частью на ея колѣняхъ, обнимаетъ свою Мать¹⁾.

Затѣмъ та же тема особенно изящно воспроизведена въ большомъ византійскомъ рельефѣ (рис. 46), помѣщенномъ въ капеллѣ св. Зенона въ ц. св. Марка въ Венеціи²⁾. Рельефъ, по мелочному пошибу, схематическимъ складкамъ, мертвенной улыбкѣ, не можетъ, повидимому, быть ранѣе XIII вѣка, хотя представляетъ еще прекрасное мастерство. Риторическая греческая надпись сбоку этого рельефа гласитъ слѣдующее: «Вода, которая нѣкогда чудесно потекла изъ скалы, вызванная моленіемъ пророка Моисея,

нынѣ течетъ здѣсь усердіемъ Михаила, коего Спаси Христосъ вмѣстѣ

новаго цикла Богородичныхъ темъ, сочиненныхъ въ теченіе этого столѣтія. См. Strzygowski, I. *Die Miniaturen d. Serb. Psalters in München*, 1906, Taf. 38, 90, p. 60. Одѣяніе Младенца въ типѣ итало-критскихъ иконъ.

¹⁾ Въ мозаикѣ можно усматривать нѣкоторыя черты огрубѣлаго мастерства бенедиктинскихъ мастерскихъ, но нельзя считать работою тѣхъ греческихъ мастерскихъ, которые украшали мозаиками соборы Чефалу, Палермо и пр. Между тѣмъ далматика указываетъ на древнѣйшій греческій оригиналъ, неизвѣстный въ царьградской «иконографіи» и потому, быть можетъ, греко-восточнаго происхожденія, но изъ Ю. Италіи. Статуарныя изображенія Б. М. на тронѣ, съ Младенцемъ, стоящимъ у нея на колѣняхъ, въ порталахъ Альтамура, Битетто въ Ю. Италіи относятся къ заносамъ оригиналовъ изъ Франціи.

²⁾ Фототипическій снимокъ изданія Онганьи *La basilica di S. Marco*, Sc. I, 5, p. 271, воспроизведенъ въ сочиненіи G. Schlumberger *L'épopée byzantine*, III, 1905, p. 687. Надпись въ *Corpus inscr. gr.* n° 8706.



Рис. 45. Мозаика ц. Св. Франчески Римской въ Римѣ, 1130—1143 г.



Рис. 46. Барельефъ Б. М. въ кап. Зенона въ баз. Св. Марка въ Венеціи.

съ супругою его Ирипой» ¹⁾. По поводу этой надписи высказывалось соображеніе, что какъ самый памятникъ былъ, по всей вѣроятности, привезенъ изъ Константинополя послѣ 1204 года, такъ и надпись, по всей вѣроятности, называетъ какого-либо Михаила изъ византийскихъ императоровъ, такъ какъ барельефъ, по этимъ догадкамъ, долженъ былъ украшать какую-либо Константинопольскую площадь, а на площади, будто бы, никто не могъ ставить памятниковъ, кромѣ императора. На самомъ дѣлѣ, всѣ соображенія эти совершенно произвольны и, какъ мы надѣмся въ послѣдствіи показать, среди барельефовъ ц. св. Марка не мало собственно венеціанскихъ издѣлій, а также, кромѣ константинопольскихъ, добычи изъ всякихъ другихъ мѣстностей востока. Поэтому, кто былъ этотъ Михаилъ — судить мы въ настоящее время не можемъ, но и утверждать того, что это былъ императоръ, между тѣмъ, какъ въ надписи этого совсѣмъ не указано, не имѣемъ основанія, такъ какъ обычай для этого былъ, несомнѣнно, совсѣмъ иной ²⁾. Рельефъ этотъ большихъ размѣровъ, съ фигурой Б. М.



Рис. 47.

и бросившись къ ней, охватилъ ея шею. Обнявши Младенца правой

¹⁾ Μ(ήτηρ) θ(εο)ῦ ἡ ἀνίκητος. Ὑπόμν τὸ πρὶν μὲν ἐκ πέτρας ῥυέν ξένως εὐχῇ προήχθη τοῦ [πρ]οφῆτου Μωσέως τὸ νῦν [δ]ὲ τοῦτο Μιχαὴλ σπ [ου]δῇ ῥέε[ι] ὁν σῶζε, Χριστέ, καὶ σὺνευον Εἰ[ρ]ήνῃ.

²⁾ Любопытно, что между русскими иконами въ спискахъ, передаваемыхъ изъ одного въ другой еще съ XVII вѣка, значится икона Б. М. *Вододательницы* (по ошибкѣ *Вотодательницы*, какъ въ рис. 47). Въ послѣдствіи, отыскивая смыслъ въ этомъ имени, его видоизмѣняли по рефлексу на: *Животодательница*, какъ бы, сближая съ Аеонской *Животпріятною*. Принявъ во вниманіе, какъ усердно сохраняли у насъ всѣ священныя изображенія, заходившія на Русь, хотя бы въ прорисяхъ, можно полагать, что этимъ именемъ была названа именво эта рельефная плита, тѣмъ болѣе, что венеціанцы вывозили къ себѣ столько же памятники искусства, сколько реликвіи и святыни Востока и что этотъ рельефъ могъ быть чудотворной иконой, а сходство издаваемой гравюры съ рисункомъ иконы подтверждаетъ эти соображенія.

рукою, Мать въ трогательномъ умиленіи прижала лѣвую руку къ груди, какъ бы стараясь подавить въ себѣ начавшееся скорбное волненіе. Такимъ образомъ, настоящая композиція представляетъ одинъ изъ наиболѣе любопытныхъ по своему лиризму византійскихъ типовъ Богородицы, воспроизведенный нѣсколькими русскими иконами. Въ полѣ



Рис. 48. Икона Умбрийской школы конца XIV в., въ галл. Перуджии.

иконы наверху, въ рельефѣ, изображены по грудь два ангела, а съ боку читается вырѣзанная съ краю надпись: *ἡ ἀνίκητος*. Что можетъ значить этотъ украшающій эпитетъ «Непобѣдимой» Богородицы — мы не можемъ сказать, пока особымъ разслѣдованіемъ не будетъ выяснено, какой мѣстности Византіи принадлежала икона этого имени.

Итальянская иконографія Б. М. въ первой половинѣ XIV столѣтія въ началѣ естественно подчиняется основному византійскому оригиналу—

Одигитрії, т. е. представляет Младенца, сидящимъ на рукахъ или колѣняхъ Матери; Онъ обращенъ къ молящимся лицомъ и благословляетъ ихъ и міръ. Но, рядомъ съ этимъ торжественнымъ положеніемъ Младенца, рано выступаетъ оживленіе Его фигуры, и мы начинаемъ находить: то склоненіе Его къ молящимся, то живое движеніе къ Матери. Въ иконахъ Симона Мартини Младенецъ, какъ бы выпрямившись, развертываетъ обѣими руками свитокъ и показываетъ его молящимся; въ иконахъ Лишпо Мемми, прильнувъ къ Матери и держась правою рукою за ея одежду, лѣвою Онъ развиваетъ свитокъ, или же выпрямившись, какъ бы приподнимается въ рукахъ Б. М., упираясь ножками на ея руку и колѣно (Вентури, фиг. 535). Наконецъ, въ позднѣйшихъ сіенскихъ иконахъ, Младенецъ стоитъ на колѣняхъ Матери (Вентури, фиг. 606, 709¹). На иконѣ Лоренцетти, въ Уффицияхъ, Младенецъ, приподнявшись на рукахъ Матери, ласково прикасается къ ея подбородку (1345 г., фот. Андерсона, 8335). Не перечисляя всѣхъ, относящихся сюда иконъ, или картинъ иконъ семьи Лоренцетти, скажемъ только, что съ началомъ XV вѣка эта тема становится столь обычною у сіенскихъ, флорентинскихъ и умбрійскихъ (рис. 48) живописцевъ (Оттавіано Нелли, фот. Алинари, 19950), что было бы излишнимъ говорить объ этомъ болѣе подробно. Между тѣмъ, только путемъ самаго мелочнаго и точнаго сличенія можно было бы установить переходъ этой темы изъ итальянской живописи въ греческую иконопись. Для русской иконописи историческій анализъ этой темы является особенно важнымъ потому, что путемъ его могло бы быть совершенно точно опредѣлено происхожденіе нашихъ чудотворныхъ иконъ Оеодоровской Б. М., Толгской въ Ярославлѣ, Девпетерувской и др.

Икона Оеодоровской Богоматери ²⁾ (рис. 49) явилась, по преданію, Великому Князю Василю Ярославичу Костромскому, прозваніемъ «Квашня», пошедшему на охоту 16 августа 1239 г. и увидѣвшему икону на соснѣ; по рассказамъ жителей Городца, икона та была ранѣе въ ихъ городѣ, до того времени, когда Батый взялъ и сжегъ ихъ городъ; икону принесли и поставили въ Костромѣ въ церкви св. Оеодора Стратилата. Когда Князь Василій соорудилъ затѣмъ соборную каменную церковь во имя Успенія Богородицы, тамъ была поставлена икона, назван-

¹⁾ Примѣры этихъ темъ несравненно многочисленнѣе, но, во избѣжаніе затрудненій, не приводимъ ихъ по фотографіямъ Алинари, Андерсона, Броджи, Ломбарди и др., ограничиваясь новѣйшимъ сочиненіемъ Вентури, дающимъ много снимковъ, а именно: т. V, рис. 420, 580, 670, 710, 748 (1370 г.) и пр.

²⁾ Свящ. П. Островскаго. «Историческое описаніе Костромскаго Успенскаго собора», Москва, 1855, стр. I—XV, 1—30. Здѣсь впервые разъяснено преданіе, что икона явилась В. К. Василю Ярославичу. См. также Экземплярскаго. *Великіе и удѣльные князья съ 1238 по 1505 г.*, II, 1891, стр. 263—264.

ная «Θеодоровскою», и устроень придѣль во имя великомученика. Празднество образу установили 14 марта, въ день восшествія на престолъ царя Михаила Θеодоровича въ Костромскомъ Ипатіевскомъ монастырѣ 1613 г., а 16 августа совершается крестный ходъ изъ Успенскаго собора



Рис. 49. Снимокъ Чуд. иконы Б. М. «Θеодоровской» въ Костромскомъ Успенскомъ соборѣ.

на Запрудню. Чудеса, ознаменовавшія икону, были нѣкогда описаны, но описаніе утратено въ пожаръ 1773 г., и они остаются изображенными на стѣнахъ галереи Успенскаго собора и на серебряныхъ клеймахъ вокругъ чудотворнаго образа. Первоначально образъ имѣлъ мѣсто за престоломъ (былъ снабженъ рукоятію внизу), но впослѣдствіи поставленъ въ храмъ

противъ праваго клироса, въ особомъ кіотѣ, а затѣмъ былъ помѣщенъ въ числѣ мѣстныхъ образовъ въ иконостасѣ по лѣвую сторону царскихъ вратъ. Первое поновленіе образа было въ 1636 году, второе при царѣ Ѳеодорѣ Алексѣевичѣ, третье въ 1745 г.; нынѣ образъ покрытъ слюдою.

Въ Коломенскомъ уѣздѣ Московской губерніи, въ церкви села Ѳеодоровскаго, стараго родового имѣнія граф. Шереметевыхъ, построенной въ половинѣ XVIII столѣтія, находится особо чтимая икона Ѳеодоровской Богоматери, въ окладѣ, сохранившемъ явные признаки древности, какъ сообщилъ мнѣ графъ С. Д. Шереметевъ. По сторонамъ иконы имѣется пять изображеній святыхъ: три изображенія святительскихъ и два женскихъ. Иванчинъ-Писаревъ въ книгѣ своей «Прогулка по древнему Коломенскому уѣзду» ¹⁾ сообщаетъ объ иконѣ слѣдующее: «Съ особеннымъ чувствомъ я посѣтилъ нынѣшній Николаевскій храмъ, построенный въ 1854 году двоюроднымъ правнукомъ стараго владѣльца Александромъ Фед. Шереметевымъ: въ немъ стоитъ икона Богоматери Ѳеодоровскія, которая въ 1613 году сопутствовала боярину изъ Костромы, когда онъ велъ къ трону предка нашихъ монарховъ. Она списана по его усердію съ древней, явившейся тамъ въ XIII столѣтіи и стоящей въ соборномъ храмѣ Ѳеодора Стратилата. Икона украшена имъ великолѣпно; вся унизана крупнымъ жемчугомъ и драгоценными камнями. У праваго клироса стоитъ второй снимокъ съ этой Костромской иконы. Онъ также богато украшенъ и вотъ о немъ сказаніе, найденное между старыми записками: «Въ лѣто 1611, князь Димитрій Михайловичъ Пожарскій, пришедъ въ Кострому во время народнаго тамъ бунта, спасъ отъ смерти Воеводу Ивана Шереметева, выбралъ другого и утишилъ бунтъ. воевода Иванъ Шереметевъ положилъ обѣтъ передъ чудотворнымъ образомъ Ѳеодоровскія Божія Матери молебствовать ему, и, по отпѣтіи и совершеніи Господу и чудотворной Матери Божіей молебствія о здравіи и спасеніи своей жизни повелѣлъ съ тоя святыхъ иконы списать такую же и, украсивъ жемчугами и драгоценнымъ камнемъ, благословилъ оною иконою боярина Ѳеодора Ивановича; сей въ 1613 году, пришедъ съ иконою Ѳеодоровскія Божія Матери, построилъ деревянный домовый храмъ во имя Святого Николая». Было бы весьма желательно точнѣе опредѣлить время и значеніе замѣчательной иконы ц. села Ѳеодоровскаго, сличивъ ее со спискомъ, почитаемымъ въ Костромскомъ Успенскомъ соборѣ.

Въ настоящее же время мы можемъ предложить вниманію всѣхъ почитателей исторической святыни одинъ неизвѣстный списокъ (рис. 50) того же самаго типа Богоматери, находящійся на Аѳонѣ, въ соборѣ

¹⁾ Стр. 65—66.



Рис. 50. Икона Б. М. типа «Теодоровской» Костромской въ иконостасѣ
Хиландарскаго собора на Афонѣ.

Хиландарскаго монастыря ¹⁾. Икона эта представляет точный списокъ во всѣхъ деталяхъ типа Б. М. Θεодоровской и даже по самому письму (слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на тождественную оживку творенымъ золотомъ одеждъ Спасителя и на орнаментацию коемъ наручей и бахромы мафорія и хитона Б. М. ²⁾), относящемуся къ началу XVI столѣтія, является чрезвычайно близкою къ нашей чтимой иконѣ. Письмо до извѣстной степени характеризуетъ искусство славянскихъ странъ Балканскаго полуострова: вохренне красновато-коричневое; складки не разобраны, спутаны, и ихъ правильность замѣнена орнаментикой. Письмо довольно грубо, сухо и лишено плавкости. Слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на большіе, рѣзко очерченные глаза и на тождество каймы съ образомъ Θεодоровской Б. М. въ Ипатѣвскомъ монастырѣ. Окладъ иконы, какъ мы уже писали, свидѣтельствуетъ о высокой даровитости славянскихъ мастеровъ и объ ихъ замѣчательной технической способности. Окладъ весь покрытъ изображеніями, выбитыми чеканомъ на общемъ листѣ или на отдѣльныхъ пластинкахъ. Изображенія грубы, почти дѣтской простоты, но фоны ихъ залиты финифтью изумруднаго цвѣта. Вѣнчикъ можетъ назваться изящнымъ по рисунку и тонамъ финифти: она наложена выпукло двухъ цвѣтовъ: синяго и бирюзоваго. Надъ вѣнчикомъ корона, выполненная финифтью. По каймамъ оклада размѣщены двадцать пророковъ, эмблемы, Спаситель съ апостолами и святителями, и здѣсь фоны наведены финифтью гранатоваго и бирюзоваго цвѣтовъ. Икона обращаетъ на себя вниманіе и точною датою оклада и даренія, а именно: на задней серебряной доскѣ иконы вырѣзана слѣдующая надпись: «сіи святіи чудотворніи образъ пресвятой и пречистой и преблагословенной славной владычици нашей Богородицы и приснодѣвы маріи и предвѣчнаго младенца кѣи же держитъ на прѣчистыхъ рукахъ своихъ иже на херувимахъ сѣдѣщаго и пѣвмаго отъ серафимъ украси благовѣрнии и христіолюбивии великии и прѣсвѣтли кнезь и господаря всои земли утроволахіиской киръ ееофила. трудомъ и подвижаніемъ смиреннаго митрополита іоана логина коренича се мужественному и божественному дѣлу быше приставницы и правителіе жупанъ строе великіи вистнаръ и жупанъ утчище втори логофеть и жупанъ шарбанъ втори вистнаръ. покровъ и помощница имъ да будетъ пречистая богородица. съвершише сіе святое дѣло въ лѣто 7151 а отъ спасительнаго рожества господа бога и спаса нашего іисуса христа 1643 мѣсяца августа 15 кругъ солнцу ii а луни 7 еемелія 20 злато число 10 епакта 6».

¹⁾ «Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ» 1902. Стр. 176—177.

²⁾ Ср. переводъ Θεодоровской иконы изъ ц. Рождества Богородицы на Сѣняхъ, изд. В. П. Гурьяновымъ въ книгѣ «Переводы древнихъ иконъ», 1902, № 28.



Рис. 51. Чудотворная икона Б. М. «Теодоровской» въ Псковскомъ Святогорскомъ монастырѣ.

Въ Святогорскомъ Успенскомъ монастырѣ Псковской епархіи (рис. 51) чтится также чудотворная икона Б. М. *Теодоровскія* съ предвѣчнымъ Младенцемъ у правой руки, греческой древней иконописи (14¹/₂ в. выш. и 12¹/₂ в. шир.), издаваемая въ рис. съ фототипическаго снимка иконы ¹⁾.

¹⁾ Близкій списокъ Теодоровской Костромской въ ц. пр. Іліи въ Ярославлѣ. См. И. А. Вахромѣева, *Церковь пр. Іліи въ Ярославѣ*, 1906, стр. 21—22, рис. 8.

Насколько распространена была въ русской иконописи подобная тема, показываетъ существованіе значительнаго количества чудотворныхъ иконъ, сюда относящихся, а затѣмъ значительнаго числа прорисей, снятыхъ съ оригиналовъ, входившихъ такъ или иначе въ XV и XVI вѣкахъ



Рис. 52. Прорись иконы Б. М. «Толгскія» изъ Сійскаго Подл. л. 107.

въ русскую иконографію. Между иконами чудотворными обращаетъ на себя особенное вниманіе икона *Б. М. Толгской*, почитаемой въ Ярославлѣ (см. рис. 52, съ прориси Сійскаго Лицевого Подлинника). Толгская икона Б. М. явилась, по преданію, въ 1314 году, во время управленія русскою церковью тѣмъ самымъ митрополитомъ Петромъ, кото-

рому приписывается чудотворная икона его имени. По преданію, Ростовскій епископъ увидѣлъ чудесно явившуюся Толгскую икону при впаденіи рѣки Толги въ Волгу, въ дремучемъ лѣсу, въ которомъ и была построена, поэтому, церковь для новоявленной иконы, донинѣ сохраняемой въ Толгской обители. На 107 листѣ въ Сійскомъ Подлинникѣ



Рис. 53. Снимокъ Хлыновской иконы Б. М. въ Ярославскомъ соборѣ.

(рис. 52) читается и подпись: «Образъ чудотворный именемъ Толгскія Богородицы, что въ Ярославскомъ монастырѣ». Варіантъ списка въ Ярославскомъ соборѣ является также чтимою иконою.

Девпетерувская икона, почитаемая въ селѣ Батюшковѣ, Дмитровскаго уѣзда Московской губ., явилась, по преданію, въ 1392 году (икона иначе называется Девпетерусская или даже Дектурская). Всѣ эти и имѣ

подобныя иконы представляют Младенца въ обычномъ византійскомъ облаченіи.

Къ тому же разряду относятся чудотворная икона (рис. 53) *Хлыновской* Б. М., почитаемая въ соборѣ г. Ярославля, и икона (рис. 54) позднѣйшаго происхожденія, извѣстная подъ именемъ Б. М. «Взысканія



Рис. 54. Переводъ иконы «Взысканіе погибшихъ» изъ Филимон. собр.

погибшихъ» или «Борской» иконы, почитаемой въ с. Боръ, Калужской губ. (икона въ вышину болѣе 3 арш.), и подобная ей въ двухъ московскихъ церквахъ.

Между тѣмъ существуютъ прориси русскихъ иконъ Б. М., на которыхъ Младенецъ представляется, по итальянскимъ переводамъ, совершенно нагимъ и только прикрытъ платомъ. Онъ въ живомъ порывѣ двинулся къ Матери, стоя на ея колѣняхъ, и цѣпляется за ея платье. Таковы прориси № 284 и 285 въ Сійскомъ Подлинникѣ. Оригиналомъ подоб-

ныхъ прорисей можно предполагать какія-либо произведенія Миланской школы или же Падуанской и Веронской, какъ, напримѣръ Боргоньоне, Бернардино Луини, Каротто, Морони и друг. Болѣе точныя указанія возможны только въ томъ случаѣ, если въ нашихъ рукахъ будутъ, наконецъ, точные снимки съ сохранившихся иконъ чудотворныхъ или древ-



Рис. 55. Образъ Б. М. въ нижней ц. св. Франциска въ Ассизи, письма П. Лоренцетти, надъ могилою кард. Орсини.

нихъ, такъ какъ варіація оригинала, неизбежная и значительная уже при самомъ переходѣ итальянскаго образца въ греческую иконопись, а затѣмъ въ русскую, осложняется здѣсь еще такъ называемыми переводами позднѣйшихъ временъ, въ которыхъ окончательно теряется не только типъ, но и самая композиція.

5. Во флорентинской и сіенской живописи общее оживленіе группъ Б. М. съ Младенцемъ создалось на почвѣ чуткаго проникновенія Боже-

ственного Младенца въ мысли и чувства Своей Матери и повело затѣмъ къ представленію совершенно новаго міра чистыхъ душевныхъ ощущеній ребенка и любящей матери, который собственно и составилъ содержаніе и славу итальянской «Мадонны». Въ первое время у послѣдователей Джіотто эта жизненность изображенія выражалась только въ натураль-



Рис. 56. Икона Б. М. въ галл. Уффицій, Пьетро Лоренцетти 1340 г.,
фот. Андерсона 8335.

ныхъ дѣтскихъ движенійхъ, и нерѣдко въ реальныхъ, а потому грубыхъ и рѣзкихъ воспроизведеніяхъ. Болѣе талантливые живописцы пытались сосредоточить дѣтскіе порывы на выраженіи дѣтской любви. Младенецъ то хватается за пальцы Матери и любовно смотритъ на нее (рис. 55), то отвлекаетъ ее отъ задумчивости, стягивая съ нея покрывало, теребя мантию, то привлекая ея вниманіе къ окружающимъ ангеламъ или под-

ходящимъ молебщикамъ. Однимъ изъ наиболѣе наивныхъ дѣтскихъ движеній Младенца у Флорентинскихъ мастеровъ является то, когда онъ слегка касается подбородка Матери, обращая на себя ея вниманіе. Таковы, на примѣръ, иконы Бернардо Дадди, Томмазо да Модена ¹⁾, въ



Рис. 57. Снимокъ съ оригинала Чуд. иконы Б. М. «Яхремской», въ Косминѣ м. Влад. губ., явившейся въ 1482 г.

сіенской школы знаменитая (воспроизводимая въ рис. 56) икона Пьетро Лоренцетти 1340 года (въ Уффиціяхъ, Алинари 788); тема эта встрѣчается и на итало-критскихъ иконахъ (Н. П. Лихачевъ, *Матеріалы*,

¹⁾ Вентури, рис. 419, 751. Италико-критская икона въ римской баз. I. Латеранскаго, наз. *Madonna del fonte*, чуд., изображена въ соч. Bombelli, *Immagini d. V. M. V.*, II, 31, p. 13.

таб. 69) и на старинныхъ русскихъ иконахъ Умиленія (Н. П. Лихачевъ, рис. 198).

Между нашими чудотворными иконами на эту именно тему написана (рис. 57) икона *Яхремская* или *Яхромская*, находящаяся въ муж-



Рис. 58. «Сосновская» икона Б. М. въ Соловецкомъ монастырѣ.

скомъ Косминѣ монастырѣ Владимірской губерніи, въ 40 верстахъ отъ Владиміра, на рѣкѣ Яхромѣ или Яхремѣ, и явившаяся въ 1482 году 14 октября благочестивому отроку Косъмѣ, провозжавшему больного. По монастырскому сказанію, Косьма постригся въ Кіево-Печерской обители



Рис. 60. Рельефъ П. М. съ Мл. въ баз. Св. Марка
въ Венеціи.



Рис. 59. Рѣзная паннагія въ м. Русскѣхъ на Аѳонѣ.

и принесъ съ собою изъ Кіева икону, ему явившуюся. Ликъ Б. М. напоминаетъ итальянскіе оригиналы.

Затѣмъ въ Соловецкомъ монастырѣ, въ его Преображенскомъ соборѣ сохраняется древній чудотворный (рис. 58) образъ *Б. М. Сосновской* (названной такъ по мѣсту явленія), иначе наз. *Корсунской*, по положе-



Рис. 61. Мозаика ц. Б. М. Арачели въ Римѣ, конца XIII в. М.,
ф. Алиари.

нію Младенца, стоящаго рядомъ съ Б. М. и касающагося ручкой подбородка Матери.

6. Типъ Б. М., держащей Младенца полулежащаго на ея рукахъ, требуетъ слишкомъ обширнаго изслѣдованія для того, чтобы онъ могъ быть здѣсь представленъ въ историческомъ ходѣ своемъ съ надлежащей доказательностью. Типъ этотъ встрѣчается на вислыхъ византійскихъ печатяхъ; самый любопытный образецъ имѣется на артосной панагии (рис. 59) временъ Алексѣя Комнина Ангела, въ ризницѣ Аѳонскаго

монастыря св. Пантелеймона¹⁾. Затѣмъ, подобное же положеніе Младенца находимъ на рельефѣ (рис. 60) въ ц. св. Марка, который чувствуется какъ чудотворная икона подѣ именемъ *Madonna del basio*. По всей вѣроятности, обѣ иконы современны. Любопытно, что этотъ же



Рис. 62. Греко-итальянская икона XV вѣка въ собраніи о. Исаакія Носова въ Москвѣ.

чудотворный образъ повторенъ въ небольшомъ рельефѣ, увѣнчивающемъ арочку декоративнаго *портала*, крайняго справа на лицевомъ фасадѣ ц. св. Марка (относится къ XIII—XIV в.). Далѣе, это положеніе Младенца находимъ въ мозаикѣ ц. S. M. in Araceli въ Римѣ, работы Косматовъ и конца XIII вѣка (рис. 61). Здѣсь Б. М. представлена внутри круга,

¹⁾ «Памятники Христіанскаго Искусства на Аѳонѣ», 1902. Стр. 222—5.

среди двухъ ангеловъ со свѣтильниками, и Младенецъ, благословляя, держитъ въ лѣвой свитокъ.

Какъ широко было распространено въ итальянской живописи XIV и XV столѣтія подобнаго рода изображеніе, достаточно извѣстно для того, чтобы требовалось о томъ поднимать вновь рѣчь. Не подлежитъ особому разбору и тотъ варіантъ этой композиціи, при которомъ Младенецъ правой рукою касается подбородка Матери, а въ лѣвой держитъ опущенный свитокъ¹⁾.

Итальянскій характеръ и детали итало-критской иконописи особенно ясно выступаютъ въ любопытной иконѣ (рис. 62), находящейся въ собраніи старообрядческаго священника о. Исаакія Носова въ Москвѣ и здѣсь впервые представляемой. Издавая снимокъ любопытной иконы, составляющей варіантъ даннаго типа, считаемъ нужнымъ указать также особенности ея колорита, на этотъ разъ цѣликомъ перенесенныя изъ итальянской живописи въ иконопись. Такъ, мантия Б. М. имѣетъ здѣсь цвѣтъ голубоватой бирюзы, т. е. копируетъ итальянскій оригиналъ начала XV столѣтія. Исподъ мантии свѣтло-зеленоватаго цвѣта, а хитонъ красной охры съ золотыми разводами. У Младенца рубашка, съ широкими рукавами, бѣлая съ крапинками, а мантия красная съ золотомъ. Икона интересна, какъ образецъ тѣхъ заносныхъ полу-итальянскихъ, полу-греческихъ образцовъ, которые съ XV вѣка приходили на Русь.

Между нашими иконами, воспроизводящими разбираемый типъ, наибольшую важность имѣютъ: *Муромская* и *Цареградская*. Списокъ первой иконы 1765 года фряжскаго письма представляетъ рис. 63.

7) Торжественное изображеніе священной группы Б. М. съ Младенцемъ въ ранней итальянской живописи разнообразится живыми движеніями Младенца. Уже въ большой иконѣ сіенскаго живописца Мео Сіенскаго, послѣдователя Дуччіо, въ городкѣ Читта ди Кастелло, въ Общинной Пинакотецкѣ, Младенецъ, сидѣвшій на лѣвой рукѣ Матери и покойно опиравшійся локоткомъ правой руки на ея плечо, съ живостью повертывается въ лѣвую сторону. Подобное же положеніе правой руки Младенца, при этомъ, однако, обращеннаго исключительно къ Матери, находимъ въ иконѣ Пьетро Лоренцетти (рис. 64) въ соборѣ Кортонь (Вентури, рис. 547). Итало-критская икона (рис. 65) подобнаго перевода, но уже съ болѣе развитымъ типомъ Б. М. (Н. П. Лихачевъ, *Материалы*, рис. 93) относится, повидимому, къ XV столѣтію.

¹⁾ Младенецъ, съ развернутымъ свиткомъ часто встрѣчается у сіенскихъ художниковъ: см. Вентури, рис. 484, 532, 537, 582, 626. Младенецъ, касающійся подбородка Матери: рис. 479, 492, 546, 751.

Въ тотъ же разрядъ иконъ входитъ чудотворный образъ (рис. 66) Почаевской Б. М., составляющей самую замѣчательную историческую святыню на Волыни и почитаемой у сопредѣльныхъ съ нами славянъ. Въ



Рис. 63. Икона Б. М. «Муромская» по списку 1765 г.

1773 году икона была коронована вѣнцами, присланными отъ папы Климента XIV. Икона принадлежитъ къ той большой серіи греко-итальянскихъ православныхъ иконъ Б. М., которыя въ XV вѣкѣ перешли съ Балканскаго полуострова черезъ южную Россію (вовсе не изъ Польши) въ Вильну (Остробрамская), Минскъ, Гродно, Жировицы и пр. Какъ

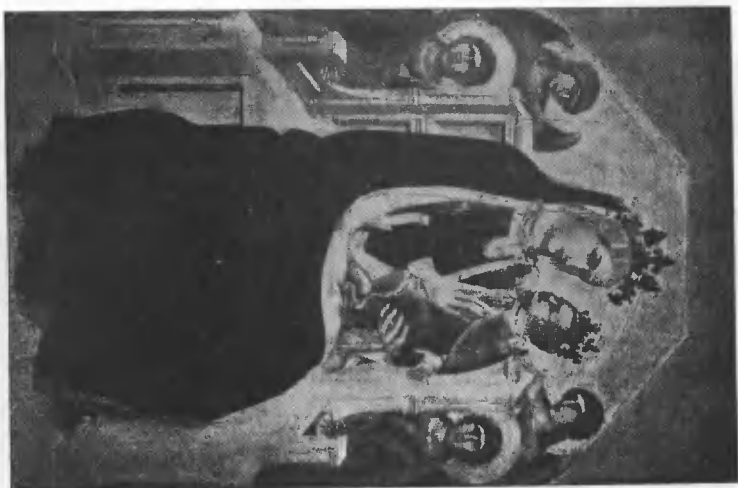


Рис. 64. Икона писма П. Лоренцети въ
соб. г. Кортона.



Рис. 65. Икона В. М. съ Мл. преко-итал. школи
(«Материална», LVІ, 93).



Рис. 66. Чудотворная Почаевская икона Б. М.

извѣстно ¹⁾, этою иконою благословилъ въ 1559 году греческій митрополитъ Неофитъ, проѣзжая изъ Москвы на Волинь, помѣщицу Гойскую. Икона эта, имѣющая въ вышину $6\frac{1}{4}$ верш. и $5\frac{1}{8}$ въ ширину, представляетъ Б. М., склонившую къ Младенцу головою. Богомладенецъ,

¹⁾ А. Ѳ. Хойнацкаго. «Повѣсть историческая о св. чудотворной иконѣ Божіей Матери Почаевской». Почаевъ, 1893.

положивъ лѣвую руку на плечо Матери, правую благословляетъ. По сторонамъ иконы, на рамѣ, имѣется семь миниатюрныхъ изображеній свв. угодниковъ: пророка Иліи, пм. Стефана и свв. Нины и Авраамія; по низу погрудныя изображенія Великомученицы Екатерины и препо-



Рис. 67. Прорись иконы «Обѣтъ страждущихъ» въ Филим. собр. Общ. Л. др. II.

добныхъ Параскевы и Ирины. Икона составляла предметъ особаго заказа для семьи, носившей имена этихъ святыхъ. Надписи ихъ именъ сдѣланы по-славянски, что отвѣчаетъ обычаю южныхъ славянъ заказывать подобныя иконы, почему и полагаютъ, что и самъ митрополитъ Неофитъ былъ славяниномъ изъ сербовъ или болгаръ, хотя возможно, что у гре-

ческаго митрополита была икона славянскаго письма. Въ 1597 году помѣщица Гойская, устроивъ большой крестный ходъ, перенесла икону на гору Почаевскую и поставила ее въ ц. Успенія Б. М. ¹⁾.

8. Оригинальный и глубоко духовный смыслъ заключается въ движеніи Богомладенца, когда Онъ, обращаясь къ Матери, живо и любовно охватываетъ своими ручками персты ея протянутой къ Нему руки. Такъ изображаетъ намъ Младенца любопытная, хотя не высокая въ художественномъ отношеніи, икона флорентинскаго мастера Якова Казентино (Алинари 9963) въ Пинакотекѣ г. Ареццо (рис. 68). Художникъ этотъ замѣчателенъ для насъ уже тѣмъ, что, по воспоминаніямъ флорентинскихъ мастеровъ, занесеннымъ у Вазари, онъ былъ иконнымъ подрядчикомъ, организаторомъ иконописнаго мастерства и прожилъ будто бы 80 лѣтъ. Основанное Яковомъ иконописное братство Ев. Луки состояло какъ изъ послѣдователей старой греческой манеры, такъ и новой, проложенной талантами Чимабуе и Джіотто. Извѣстны намъ и другія подходящія по типу иконы Мадонны съ Младенцемъ: одна принадлежитъ извѣстному сіенскому мастеру «Мадоннѣ» Сано ди Пьетро (фот. Алинари 9335), другая—умбрійскому Аллегретто Нуци (Алинари 17897). Позднѣйшій итальянскій переводъ (въ народныхъ листахъ) представляетъ (рис. 69) извѣстная и чтимая икона *Споручницы грѣшныхъ* (списки въ Одринѣ м. Орлов. губ. и у Николы въ Хамовникахъ въ Москвѣ), время и мѣсто явленія которой неизвѣстны, но названіе которой объясняется положеніемъ перстовъ Младенца и Б. М. и словами акаѳиста: «Радуйся руцѣ Твои въ порученіе о насъ Богу приносящая».

9. Группа Б. М. съ Младенцемъ оживляется также и движеніями самой Б. М., а между ними однимъ изъ особенно привлекательныхъ и вполне натуральныхъ является то положеніе Матери и Младенца, когда она, какъ бы предупреждая порывъ излишне живой и рѣзкій, кладетъ Ему, какъ бы слегка успокаивая и останавливая Его, тихо руку на грудь. Изъ раннихъ варіантовъ подобной темы мы уже знаемъ преимущественно иконы Мадонны Сіенской школы XIV столѣтія. Такова, наприкладъ, тема иконы Липпо Мемми ²⁾, затѣмъ особенно Пьетро Лоренцетти ³⁾, который, при своихъ тяжелыхъ фигурахъ Мадонны и Младенца, является, однако, наиболѣе экспрессивнымъ живописцемъ и однимъ изъ лучшихъ представителей школы въ ея духовныхъ сторонахъ. Тихое и плавное движеніе Материнской руки (рис. 64) является единственнымъ выраженіемъ интимнаго свойства въ его серьезно настроенныхъ и элеги-

¹⁾ Варіантъ того же типа (рис. 67) въ иконѣ извѣстной подъ именемъ «Обѣтъ страждущихъ» (итал. *Salus infirmorum*, см. ниже) или у иконописцевъ «Избавленіе отъ бѣдъ».

²⁾ Вентури, рис. 536.

³⁾ Тамъ же, рис. 549.



Рис. 68. Икона В. М. письма Якова Казентино въ Пинакотеке
Ареццо, фот. Аллиари.

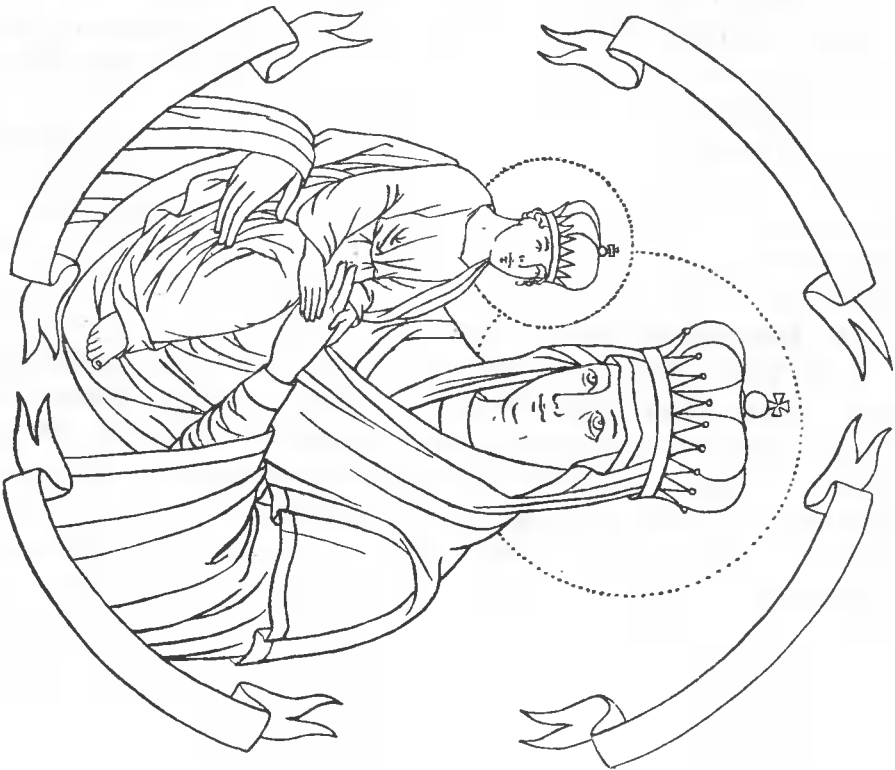


Рис. 69. Прорисъ иконы В. М. «Споручница», фриз. пис.,
изъ собр. ик. Чириковыхъ.

чески покойныхъ темахъ. Одно изъ наиболѣ яркихъ произведеній Якопо Беллини, прибрѣтенное въ самое послѣднее время для галлерей Уффицій и по своей необыкновенной отдѣлкѣ и сохранности возбуждавшее даже совершенно излишнія сомнѣнія, представляетъ Б. М. съ Младенцемъ, сидящимъ у нея на правой рукѣ, но не сбоку, а у груди. Ребенокъ въ младенческомъ порывѣ поднялъ голову и собирается какъ будто приподняться самъ; внутренне обеспокоенная движеніемъ, но задумчивая Мадонна придерживаетъ Его, кладя Ему руку тихо на грудь. Любопытно замѣтъ, что и наиболѣе раннее произведеніе знаменитаго сына Джіованни Беллини, находящееся въ Венеціанской Академіи (изъ ц. Б. М. Карита, фот. Алинари 13295) представляетъ ту же тему, еще лучше выраженную, и любово-обильное движеніе руки здѣсь согласовано съ заботливымъ выраженіемъ глазъ Матери. Для нашей цѣли слѣдуетъ замѣтить также, что во многихъ иконныхъ картинахъ Джіованни Беллини повторяется настоятельно та же тема любовной материнской заботливости, выраженная движеніемъ обѣихъ или хотя бы одной руки, обвивающихъ фигуру Младенца, такъ какъ произведенія



Рис. 70. Икона Б. М. «Пименовская» въ Москов. Благовѣщ. соборѣ.

Беллини и сами по себѣ носили иконный характеръ и должны были особенно сильно вліять на сосѣднюю итало-критскую школу, сообщая ей, между прочимъ, то высокое идеальное благородство, котораго лишены отчасти произведенія другихъ сѣверно-итальянскихъ школъ и, въ частности, ломбардской и даже венеціанской (напр. Кривелли и др.). Мадонны Беллини должны были вліять на выработку греко-итальянскихъ иконъ Б. М. совершенствомъ своихъ художественныхъ сторонъ, но врядъ ли мы ошибемся, если скажемъ, что знаменитый мастеръ такъ или иначе въ этихъ Мадоннахъ намѣренно удерживалъ высокую простоту греческаго образца, съ его скромнымъ облаченіемъ Мадонны въ простыя широкія одежды исключительно двухъ цвѣтовъ—темно-синяго и темно-малиноваго и отсутствіемъ всякихъ украшеній, уборовъ, драгоценныхъ парчей и всякаго рода аксессуаровъ.

Весьма понятно, поэтому, наше предположеніе, что именно въ средѣ венеціанской иконописи зародились и тѣ образцы рассматриваемой нами темы, которые существуютъ въ русской иконописи; такова, напримѣръ,



Рис. 71. Списокъ «Пименовской иконы Б. М.» XVI в.

во-первыхъ, *Пименовская икона Б. М.*, принесенная, по преданію, митрополитомъ Пименомъ въ 1388 году ¹⁾ и нынѣ чтимая (переписана)

¹⁾ Митрополитъ Пимень былъ поставленъ въ 1381 году, но явился въ Москву только послѣ своего низложенія въ 1388, по Никоновск. лѣт., о чемъ см. въ соч. академика Е. Е. Голубинскаго «*Исторія русской церкви*», II, 1900, стр. 249 и 257.

(рис. 70) въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ, куда перенесена въ 1491 г. (середина иконы отъ вскипѣвшей олифы вышла крайне неясная). Другой, несравненно болѣе сохранный списокъ (рис. 71) и по типу и частью по письму относится къ XVI вѣку. Подобная ей икона находится въ ризницѣ Троице-Сергіевой Лавры за № 226 (девяти-вершковая) XVI вѣка, письма строгаго и характернаго, еще близкаго къ итало-греческимъ



Рис. 72. Икона въ придѣлѣ Св. Аѳанасія въ Леонской Лаврѣ.

оригиналамъ. Младенецъ облаченъ въ красный хитонъ, покрытый сплошь золотыми оживками, а Б. М. наглухо покрыта мафоріемъ шоколаднаго цвѣта.

10. Послѣдній типъ Мадонны ранняго Возрожденія, который мы считаемъ нужнымъ разсматривать въ настоящей группѣ, представляетъ Младенца слегка повернушагося въ сторону, обыкновенно влѣво отъ Матери, по направленію къ стоящимъ или подходящимъ сбоку ангеламъ,

святымъ и ктиторами. Этотъ видъ оживленія группы, вносимый живописью въ икону, ее чувствительно измѣняетъ по существу: въ самомъ дѣлѣ, собственно икона предполагаетъ полное выдѣленіе святого образа отъ всякой реальной обстановки. Съ этой точки зрѣнія византійскій образъ является иконою по преимуществу, но за то онъ и носитъ строго церковный характеръ, тогда какъ итальянская живопись создавала и вырабатывала икону моленную, съ особыми ей присущими свойствами. Итальянская живопись XIV вѣка представляетъ цѣлый рядъ сначала монументальныхъ церковныхъ, а потомъ моленныхъ иконъ, указываемаго типа ¹⁾, которыя не требуютъ и воспроизведенія здѣсь—настолько типъ ихъ извѣстенъ.

Въ Аѳонской Лаврѣ, въ придѣлѣ св. Аѳанасія въ соборѣ, имѣется икона (рис. 72) Б. М. съ Младенцемъ. Онъ, сидя на лѣвой рукѣ Б. М., живо повернулся въ лѣвую сторону и, держа что-то въ лѣвой ручкѣ и благословляя правою, смотритъ въ сторону. Положеніе Его совершенно тождественно съ Коневской, но въ рукѣ нѣтъ птички и, очевидно, что художникъ воспользовался принятою композиціею для простого поворота (наша фотографія № 108 вышла не вполне удачно).

Замѣчательная икона (рис. 73) въ ц. св. Климента въ Охридѣ (нами уже описанная въ соч. «Македонія» стр. 260—262) представляетъ также порывистое движеніе Младенца, круто повернушагося отъ Матери влѣво, но держащаго, по обычаю, въ лѣвой ручкѣ только свитокъ, а правою благословляющаго. Б. М. представлена совершенно спокойною, но поддѣрживающей Младенца обѣими руками. Положеніе ея рукъ указываетъ на близость иконы къ первоначальному итальянскому списку, сохранявшему натуральность принятой позы. Младенецъ рѣзко обернулся налѣво къ кому-то, кто съ лѣвой стороны къ Нему подходитъ; Онъ представленъ почти отрокомъ десятилѣтнимъ. Письмо иконы правильное и смѣлое, но не особенно «плавкое». Но главный интересъ иконѣ придаетъ на этотъ разъ ея окладъ, орнаментированный въ извѣстномъ пошибѣ византійскаго стиля, съ примѣсью восточныхъ формъ, которая вообще отличаетъ собою орнаментацию Балканскаго полуострова. Здѣсь наблюдается нѣкоторый варварскій характеръ, какъ въ рисунокѣ выпуклыхъ щитковъ, такъ особенно въ чеканныхъ изображеніяхъ человѣческихъ фигуръ, и, наконецъ, и въ самыхъ декоративныхъ темахъ. Такъ, напримѣръ, на нимбѣ Б. М. въ кружкахъ изображены три эмблемы евангелистовъ: Матѳей представляется архангеломъ, съ мѣриломъ въ рукахъ; Іоаннъ—крылатымъ орломъ, а Маркъ—двуглавымъ орломъ, держащимъ двѣ скрижали, или двѣ таб-

¹⁾ Въ указ. соч. Вентури томъ V, рис. 54—58, 66, 93, 324, 395, 484, 532—3. Также икона Пуччіо Капанна въ Пистойѣ (Алиари 10470), Анѣоло Гадди и др.



Рис. 73. Икона Б. М. въ ц. Св. Климента въ Охридѣ, сербскаго происхожденія, середины XIV вѣка.

летки. Въ нимбѣ Младенца надпись имени Иисуса Христа выполнена въ арабскомъ шрифтѣ, что указываетъ на XIV вѣкъ и наводненіе Балканскихъ земель исламомъ. По каймамъ оклада изображены князь и епископъ, а при нихъ, исполненные черною, вырѣзаны монограммы. Монограммы даютъ имя Николая-епископа. Епископъ этого имени считается въ ряду охридскихъ архіепископовъ тринадцатымъ по принятому счету и



Рис. 74. Чирская икона Б. М. въ Псковскомъ соборѣ.

былъ управителемъ епархіи при Стефанѣ Душанѣ, а въ то же время послѣднимъ архіепископомъ Охриды. Какъ мы уже говорили, по указанію академика Е. Е. Голубинскаго ¹⁾, въ срединѣ XIV столѣтія охридская архіепископія была подъ властью сербовъ, хотя удержала греческій характеръ. Весьма возможно, что недостающія монограммы намѣренно выпарапаны болгар-

¹⁾ Краткій очеркъ исторіи православныхъ церквей болгарской, сербской и румынской. 1871. Стр. 128—129.

рами, прочитавшими въ нихъ имя сербскаго краля, быть можетъ, именно Стефана Душана. Изображенный съ лѣвой стороны на окладѣ князь, въ короткомъ кафтанѣ и мантии и полукруглой княжеской шапочкѣ, украшенной камнями, держитъ здѣсь развернутую грамоту или свитокъ, а одну руку поднялъ въ знакъ объявленія своей воли или дара ¹⁾.

Изъ русскихъ иконъ на указанную тему мы могли бы привести нѣсколько чудотворныхъ и древнихъ иконъ, но такъ какъ композиція ихъ, извѣстная намъ только по прорисямъ или же даже по дурнымъ рисункамъ, переданнымъ въ гравюрахъ, остается все же гадательной, мы предпочитаемъ выбрать хотя плохой снимокъ (рис. 74), но сдѣланный съ оригинала чудотворной иконы, именуемой «Чирскою» и чтимой въ кафедральномъ соборѣ Пскова. Замѣчательно жизненное изображение повернувшася Младенца заставляетъ насъ отнести настоящую икону не позже какъ къ XV столѣтію.

¹⁾ Въ рисункахъ указ. Сербской Псалтыри въ миниатюрѣ къ акаѣсту В. М.: «світін многоѣщанныя», на л. VI, рис. 140 совершенно итальянская композиція В. М. съ Мл. и витіями.

III. Общая характеристика греко-итальянской (итало-критской) иконописи. Ея памятники въ собраніяхъ Венеціи, Пизы, Падуи, Болоньи, Флоренціи, Рима, Мессины, Кіева и С.-Петербурга.

Приступая теперь къ очерку отношеній греческой и русской иконописи къ итальянской живописи XV вѣка, мы можемъ основать этотъ очеркъ на характеристикѣ греко-итальянской или такъ наз. *итало-критской* школы, хотя такое построеніе явится, конечно, только предварительнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, даже объемъ этого отдѣла, только открываемаго нынѣ историческою наукою, не можетъ быть указанъ съ достаточной ясностью, разъ онъ является эпизодомъ въ «иконографіи Богоматери». Съ другой стороны, историческая постановка отдѣла стала необходимостью, такъ какъ безъ нея самые выводы окажутся непонятными для тѣхъ, кто, не будучи знакомъ съ отдѣломъ, будетъ встрѣчать изъ него отдѣльные факты ¹⁾. Въ настоящее время слѣдуетъ, хотя бы предварительно, очертить и установить обособленіе греческой иконописи въ Италіи въ періодъ XIV—XV в.

Правда, въ послѣднее 25-тилѣтіе въ археологической литературѣ настолько часто упоминалось имя «критской» школы, въ особенности по поводу извѣстныхъ стѣнныхъ росписей въ церквахъ аѳонской горы XV—XVII столѣтій, что данный отдѣлъ не является полной новостью ²⁾.

¹⁾ Иконы греко-итальянскаго письма уже давно обращали на себя вниманіе изслѣдователей, но рѣдко издавались; похвальнымъ интересомъ къ этимъ памятникамъ выдѣлился, однако, еще знаменитый Даженкуръ, въ атласѣ котораго (итал. изд.) *Storia dell'arte, Prato*, 1829, въ отдѣлѣ живописи посвящены воспроизведеніямъ многія таблицы и нумера въ таблицахъ, наряду съ равными памятниками итальянской живописи, иногда отдѣльно: табл. 82, 83, 85—90, 92, 93, 104—106, 111, 113. Но Даженкуръ ошибочно относилъ иныя иконы къ XII—XIII вѣкамъ и не отдѣлялъ ихъ отъ итальянской живописи и византійскихъ памятниковъ. Далѣе, иконами занимались графъ А. С. Уваровъ, проф. А. А. Дмитриевскій, особенно Н. П. Лихачевъ (см. ниже), проф. А. Муньосъ (соч. о выставкѣ въ Гротта-Феррата) и др.

²⁾ Лучшій историческій обзоръ аѳонскихъ росписей исполненъ г. Леонидомъ Никольскимъ, въ его сочиненіи: «Историческій очеркъ Аѳонской стѣнной живописи», помѣщенномъ въ Иконописномъ Сборникѣ вып. I, изд. Выс. учр. Комитета Русской Иконописи. 1907, съ рис. и вып. II.

Но историческое значеніе критской школы не исчерпывается стѣнными росписями и, главнымъ образомъ, сосредоточивается въ иконописи на деревѣ. Повидимому, греческая иконопись на деревѣ никогда не достигала такого распространенія и такого художественно-техническаго совершенства, какъ именно во времена паденія Византіи. Позволимъ себѣ сослаться въ данномъ случаѣ на одинъ, хотя второстепенный, но весьма знаменательный фактъ. Когда русскіе иконописцы, объясняя характеръ древнѣйшихъ своихъ образцовъ, называютъ ихъ «греческими», они разумѣютъ подъ этимъ названіемъ не византійскіе древнѣйшіе оригиналы, которые по своему характеру оказывались имъ только родственными, но не близко знакомыми, а, напротивъ того, именно эту позднюю серію работъ греческой иконописи подъ итальянскимъ вліяніемъ. Но памятники иконописи на деревѣ, или выражаясь условно—иконы Критской школы, нигдѣ еще специально не собраны. Конечно, мы знаемъ въ настоящее время, болѣе или менѣе по общему составу, пять крупныхъ собраний иконъ этого рода: собраніе Ватиканскаго музея въ Римѣ, преосв. Порфирія въ Кіевской духовной академіи, Н. П. Лихачева въ Петербургѣ, въ Венеціи и въ церкви Синайскаго монастыря св. Екатерины. Но лишь незначительная часть иконъ, если исключить собраніе Н. П. Лихачева, о которомъ будетъ сказано особо ниже, была доселѣ опубликована, хотя бы въ качествѣ рознятаго матеріала, или даже прямо въ отдѣльныхъ экземплярахъ. Между тѣмъ распространеніе этого рода памятниковъ отъ Италіи до Синайскаго полуострова и Египта включительно, заставляетъ предполагать рядъ неизвѣстныхъ намъ пока подраздѣлений итало-критской школы какъ по мѣстностямъ, такъ и по различнымъ эпохамъ.

Въ настоящее время мы выдвигаемъ лишь одно предварительное соображеніе, что основной подборъ древнѣйшихъ памятниковъ итало-критской школы находится и по самому происхожденію, и можетъ быть открытъ изслѣдованіемъ въ самой Италіи, тогда какъ позднѣйшій періодъ съ его памятниками принадлежитъ греческому Востоку.

Съ самаго начала XIII столѣтія, Византійское искусство вступаетъ въ новыя условія существованія: оно воскресаетъ къ новой жизни разомъ въ нѣсколькихъ мѣстностяхъ православнаго Востока и даже католическаго Запада. Такъ, кромѣ государствъ и странъ славянскихъ, кромѣ Грузіи и Арменіи, Южной Италіи, Балканскаго полуострова вообще и Адриатическаго его побережья въ частности,—византійская иконопись начинаетъ развиваться въ Италіи (повидимому, въ XIV столѣтіи) и съ XV вѣка на Критѣ. Существовавшая здѣсь издревле художественная промышленность и самая культура оживились именно въ эту эпоху въ результатъ подчиненія острова Венеціи. Критъ сталъ одновременно убѣ-

жищемъ греческой образованности и нѣкоторой резиденціей западно-итальянской молодой культуры, а критскіе уроженцы въ очень раннюю эпоху для довершенія образованія стали ѣздить въ университеты Венеціи, Падуи и Рима. Но уже въ 1541 году султанъ Селимъ опустошилъ островъ и выселилъ часть жителей. Населеніе обѣднѣло и, очевидно, стало искать заработковъ на сторонѣ, такъ какъ именно съ этого времени становятся извѣстными критскіе иконописцы, работавшіе цѣлыми мастерскими по стѣннымъ росписямъ на Аѳонѣ и въ Египтѣ. Но съ концомъ XVI вѣка оканчиваются и тѣсныя художественныя связи Крита съ Венеціей и Критской школы иконописи съ греко-итальянской. Критская школа иконописи сложилась въ тѣснѣйшей связи съ венеціанской школою живописи, какъ доказываетъ нашъ извѣстный литургистъ проф. А. А. Дмитріевскій ¹⁾. «Сюжеты для иконъ критяне черпаютъ, говоритъ онъ, прямо у венеціанскихъ мастеровъ, хотя въ то же время они не чуждаются совершенно сюжетовъ и образцовъ византійскаго древнѣйшаго письма, аѳонскаго современнаго, русскихъ художниковъ различныхъ школъ и направленій и т. п. Такъ, напр., на иконѣ Богоматери критскіе иконописцы, какъ и венеціанскіе художники, стараются изображать непременно предстоящихъ ей святыхъ. Сюжетъ «Богоматери на тронѣ» съ предстоящими ей Давидомъ, Соломономъ, Исаіею и Данииломъ и самый распространенный и любимый критскими художниками. Цѣлые десятки подобныхъ иконъ встрѣчаются въ синайской коллекціи. Сюжетъ «Богоматери съ Младенцемъ, вѣнчающимъ св. Екатерину», нашелъ себѣ мѣсто и въ иконографіи синаитовъ-критянъ».

Въ частности связи Венеціи съ греческимъ Востокомъ, начавшіяся еще въ XIII вѣкѣ, стали особенно сильными въ XV столѣтіи. Въ 1416 г. Венеція побѣдила турокъ; въ 1421 г. овладѣла берегомъ Далмаціи до Корфу включительно, въ 1483 году къ Венеціи отошелъ островъ Занеъ, въ 1489 г.—Кипръ и, такимъ образомъ, XV вѣкъ видѣлъ такое общеніе обоихъ побережій Адриатическаго моря, которое способствовало открытому обмѣну западной и восточной культуры. Правда, уже въ 1503 г. Морей отошла къ туркамъ, а затѣмъ постепенно и всѣ восточныя пріобрѣтенія Венеціи были утрачены. Такимъ образомъ, время наиболѣе сильнаго вліянія греческаго мастерства, и въ частности, греческой иконописи, на Италію относится къ XV и XVI столѣтіямъ, и тому же времени принадлежит большинство лучшихъ памятниковъ греко-итальянской иконописи. Конечно, и впослѣдствіи въ огреченныхъ городахъ южной Италіи и Сициліи продолжала господствовать та же грече-

¹⁾ Дмитріевского, А. А. Глава о Критской школѣ иконописи въ «Путешествіи по Востоку» 1890, стр. 9—слѣд., но всѣ данныя относятся къ XVI—XVII стол.

ская иконопись и до настоящаго времени можно встрѣтить въ греческихъ церквахъ этихъ городовъ иконы, ничѣмъ не отличающіяся отъ поздне-аеонскихъ и греческихъ вообще, но почти всегда это будутъ произведенія грубаго ремесла. Иконы художественнаго характера принадлежатъ къ болѣе ранней эпохѣ.

Мы такъ мало пока знаемъ собственно византійскую иконопись на деревѣ¹⁾ и, главное, располагаемъ для этого такимъ незначительнымъ подборомъ памятниковъ, что не можемъ основать характеристику итало-критской школы на сравненіи ея съ періодомъ предыдущей греческой же иконописи. Въ самомъ дѣлѣ, благодаря просвѣщенной любознательности преосв. Порфірія, а также отчасти сухому климату Египта, мы знаемъ небольшой рядъ древнихъ энкаустическихъ иконъ изъ періода V—VIII столѣтій; далѣе, имѣемъ подборъ мелкихъ мозаическихъ иконъ, идущихъ до XIV столѣтія включительно, но не могли бы указать ни одного памятника, исполненнаго яичнымъ способомъ, ранѣе XII вѣка. При этомъ большинство иконъ, которыя могутъ быть отнесены къ XIII и XIV столѣтіямъ, отличаются такою грубостью, которая говоритъ прямо противъ ихъ принадлежности къ чисто византійскому искусству, всегда сохранявшему высокій художественный уровень. Большинство этихъ уцѣлѣвшихъ иконъ принадлежитъ или различнымъ греко-восточнымъ вѣтвямъ византійскаго искусства: коптской, грузинской, мастерскимъ Малой Азіи и Греціи, а затѣмъ юго-восточной и сѣверной Италіи. Мастерскія этихъ разнообразныхъ мѣстностей (какъ напр. Пизы) зачастую едва сохраняли обще-византійскій обликъ и совершенно утрачивали византійскую композицію, рисунокъ, всѣ достоинства письма и византійскую гамму красокъ. Не мудрено, что подобныя грубыя издѣлія мѣстныхъ мастерскихъ даютъ крайне жалкое понятіе о византійской иконописи, а потому съ нѣкоторымъ торжествомъ выставляются въ мѣстныхъ итальянскихъ галлерейхъ на ряду съ первыми шагами итальянской живописи въ XIII и XIV столѣтіяхъ. Отсюда создается для историковъ искусства поводъ презрительно и отрицательно относиться къ византійской иконописи, какъ предполагаемому оригиналу и образцу итальянскаго возрожденія, и въ то же время, съ полнымъ противорѣчіемъ, подробно описывать византійскія мозаики, покрывающія стѣны соборовъ въ тѣхъ же городахъ. Все дѣло въ томъ, что иконопись на деревѣ, производимая мѣстными мастерскими, въ періодъ XIII и XIV столѣтій, совершенно не знала собственно константинопольскихъ образцовъ по очень понятнымъ причинамъ, заключавшимся въ политическомъ положеніи Византіи того времени.

¹⁾ *Памятники христіанскаго искусства на Афонѣ*. 1902. Глава IV, стр. 120—182 трактуетъ о греческой иконописи вообще, не различая итало-критской школы въ частности, хотя на Афонѣ она представлена цѣлымъ рядомъ иконъ.

Если, однако, мы почти лишены возможности сопоставлять, для сравненія, иконопись собственно византийскую (до 1453 года) съ итало-критской школой, то до извѣстной степени роль первой могутъ играть: мозаики, фрески и миниатюры, начиная съ X столѣтія, съ тѣмъ, однако, ограниченіемъ, которое мы должны ставить всегда между фактурой собственно иконописной и живописью вообще, хотя бы она была представлена однимъ изъ перечисленныхъ видовъ художественной промышленности.

Приступая теперь къ характеристикѣ этого второго періода греческой иконописи, мы прежде всего должны сказать, что памятники ея отличаются такимъ обиліемъ, сравнительно съ древнѣйшимъ періодомъ, которое не можетъ быть объяснено случайностью. Очевидно, что иконопись на деревѣ въ древнѣйшую эпоху, несмотря на всѣ рассказы и легенды (тоже поздняго происхожденія), была распространена весьма слабо и въ Византіи, и на всемъ греко-православномъ Востокѣ. Она замѣнялась, во-первыхъ, стѣнною живописью, а въ иконостасахъ или энкаустикой, или мозаикой и эмалью. И, дѣйствительно, большинство древнѣйшихъ иконъ или иконостасныя по своимъ размѣрамъ, или какой-либо драгоценной техники и очень малаго размѣра. Напротивъ того, за рѣдкими исключеніями, иконы итало-критской школы наиболѣе идутъ изъ разряда «моленныхъ», домашнего назначенія: онѣ имѣютъ размѣръ не больше трехъ четвертей аршина въ вышину, чаще же отъ 10 до 12 вершковъ и, слѣдовательно, вполне отвѣчаютъ размѣрамъ моленной иконы, какъ она установилась на православномъ востокѣ. При этомъ должно только имѣть въ виду, что въ русскихъ иконахъ, начиная съ Новгородской школы и переходя къ Московской, размѣры иконъ постоянно уменьшаются отъ средняго въ 10 вершковъ, нисходя до 6.

Такъ какъ новое направленіе въ иконописи завязывалось въ средѣ, издавна сложившейся и жившей преданіемъ и ремесленной копировкой старыхъ образцовъ, вся композиція новой иконы осталась *съ виду византийской*. Эта внѣшняя наружность, на первый взглядъ, представляется чисто *греческой*, тогда какъ на самомъ дѣлѣ даже наиболѣе закрѣпощенные стариннымъ употребленіемъ шаблоны оказываются видоизмѣненными вліяніемъ итальянской живописи. Кому не извѣстно, что основные греческіе вкусы всегда были расположены къ пластикѣ: стоитъ только напомнить преобладаніе пластики надъ живописью въ греческомъ искусствѣ: монохромную архаическую живопись, черно-фигурную и красно-фигурную. Сравнительно съ греческимъ искусствомъ, итальянская живопись, хотя основавшаяся также на развитіи рисунка съ натуры, перешла въ послѣдствіи, а именно въ венеціанской школѣ, къ выработкѣ колорита и красокъ. Достаточно сравнить хорошій образецъ итало-критской иконы

съ византійскою мозаикою, чтобы сразу опредѣлить себѣ крупную разницу между монументальною живописью и иконописью на деревѣ. Въ послѣдней господствуютъ сочныя, интенсивныя краски, въ другой — сѣрые тона. Въ одной — широкое «плавкое» письмо; въ другой — дробленіе всей фігуры сѣтью разнообразныхъ контуровъ ¹⁾. Словомъ, въ итало-критской иконописи чувствуется живопись, тогда какъ византійская мозаика и фреска, начиная съ X вѣка, представляютъ иллюминированный рельефъ. Конечно, этотъ результатъ въ греческой иконописи обязанъ, съ другой стороны, во многомъ и по существу византійской миниатюрѣ, которой процвѣтаніе выпадаетъ какъ разъ на періодъ, предшествующій этому расцвѣту иконописи. Но такое пользованіе живописною манерою въ миниатюрѣ создано именно подъ вліяніемъ итальянской живописи. Въ итало-критскихъ иконахъ рѣдко все поле иконы покрывается золотомъ, при томъ въ лучшую ихъ эпоху, а именно въ XV и XVI столѣтіяхъ. Въ послѣдствіи этотъ золотой фонъ смѣняется живописнымъ, обыкновенно индиговымъ, зеленымъ или даже свѣтло-зеленымъ фономъ. Желтый фонъ является замѣною золотого. Въ иконахъ греко-восточнаго происхожденія наблюдается особая повышенная рамка, или окладъ иконы, причемъ изображеніе помѣщается въ углубленномъ четырехъугольникѣ, тогда какъ въ иконахъ итальянскаго происхожденія доска остается сплошною; рамы нѣтъ и, понятно, икона ставилась въ особый кіотъ. Главную красоту итальянскихъ иконъ составляютъ ихъ сочныя краски: темно-малиновая, красно-коричневая или шоколадная и темно-синяя наряду съ темно-лиловою въ пышныхъ одеждахъ священныхъ фігуръ. Эта сочная окраска наиболѣе напоминаетъ Беллиніевскія краски его пышныхъ драпировокъ, съ такою силою выступающія въ разсѣянномъ свѣтѣ церковныхъ нишъ. Искусство Беллини выросло, конечно, изъ венеціанской основы и стиля Мантеньи, и первыя его работы отличаются также рѣдкою и преувеличенною ясностью и точностью контуровъ и рѣзкихъ, какъ бы металлическихъ складокъ, а мастеру приходилось, собственно говоря, освобождаться отъ этой рѣзкой сухости всю свою жизнь. Однако, въ живописи это путь естественный и вѣрный: сперва изучить какъ бы скелетъ фігуры, затѣмъ уже одѣть его формою и смягчить гармоническими, сочными красками. Особенно характерно пристрастіе Беллини къ полусвѣту нишъ, въ которомъ онъ располагалъ свои тонкіе нюансы малиноваго, темно-зеленаго и нѣжнаго цвѣта гѣла.

Все это вѣрно подмѣчено и ясно изложено у Лудвига Юсти въ краткомъ предисловіи къ прекрасной книгѣ о Джорджіоне ²⁾, но, подчи-

¹⁾ См. образъ Б. М. у Варнавы Моденскаго.

²⁾ *Georgione* v. Ludwig Justi, II B-de, 1908; 13—15. См. также указ. соч. Testi, p. 36—7.

няясь господствующему преклоненію передъ стилемъ, авторъ заходитъ слишкомъ далеко, говоря, что всѣмъ извѣстная красочность венеціанскаго ландшафта не при чемъ въ *культуру краски*, которая отличается собою венеціанскую школу. Мы неизбѣжно должны признать и вліяніе окружающей природы и равно въ данномъ случаѣ восточнаго орнамента и византійскаго искусства, а въ частности греческой иконописи, греческихъ тканей, мозаикъ. На фонѣ темныхъ, синихъ, малиновыхъ или коричневыхъ драпировокъ съ тѣмъ большей яркостью выступаютъ бѣлые или палевые тоны легкихъ одеждъ Младенца, изъ тонкой шелковой камки, покрытой вкрапленными цвѣточками, или мелкими орнаментами.

Столь же характерную особенность составляютъ *двухцвѣтные рефлексы (блики)* и такія же *тѣни*: фіолетовыя или красно-лиловыя, темно-малиновыя ткани отливающія въ «свѣтахъ» голубымъ, а голубыя отливаютъ въ тѣняхъ малиновымъ отблескомъ ¹⁾. Эти какъ бы двулицевыя ткани составляютъ красоту многихъ русскихъ иконъ XVI столѣтія; въ XVII вѣкѣ онѣ появляются уже въ огрубѣломъ видѣ и то въ началѣ вѣка. Далѣе, характерной чертой итало-критскихъ иконъ представляется самая манера накладывать тѣни на тѣлѣ: въ отличіе отъ византійскихъ тѣней, которыя прокладываются санкиромъ, т. е. сѣрымъ оттѣнкомъ темнаго индиго, здѣсь тѣни пролагаются коричневою краскою, а затѣмъ уже пишутся выпуклыя части, желтою, красною или палевою окрой. Такое различное вохреніе могло быть источникомъ различныхъ манеръ въ иконописныхъ школахъ Италіи и Греціи, и отсюда перейти въ Россію въ видѣ иконописныхъ пошибовъ, различаемыхъ мастерами. Историческимъ источникомъ этихъ пошибовъ можно было бы пока, въ общемъ, признать вліяніе мѣстныхъ школъ сѣверной Италіи, а именно Милана, Болоньи, Падуи и Венеціи на иконопись второй половины XV и первой половины XVI столѣтія. Есть множество и другихъ частныхъ, перенятыхъ изъ итальянской живописи въ иконописную технику, но ихъ придется указать въ своемъ мѣстѣ, при разборѣ отдѣльныхъ памятниковъ, дабы не осложнять характеристики.

Возможно, что наши характерные рефлексы или двухцвѣтные оттѣнки появились еще въ древне-христіанской живописи изъ антика, такъ какъ въ древне-греческой живописи можно указать существованіе фіолетовыхъ тѣней на свѣтло-голубыхъ одеждахъ. Но наиболѣе ясною и

¹⁾ Ровинскій. *Ист. русск. иконоп.*, Зап. Рус. Арх. Общ. VIII, стр. 12: въ иконахъ Новгородскаго письма XVI в. «ризъ прописаны въ двѣ краски (напр. по ризѣ, крытой баканомъ, складки раздѣланы празеленью и т. д.)» и далѣе на стр. 66: «складки на высокихъ мѣстахъ пробѣливаются. Эти пробѣлы въ древнихъ иконахъ, а въ особенности въ новгородскихъ, прописаны совершенно другими красками, нежели самыя ризы. Такъ, голубыя ризы пробѣлены баканомъ, красныя празеленью, синія багромъ и такъ далѣе».

характерною становится эта форма въ ранней и средневѣковой живописи Италіи. Чтобы не ходить далеко, укажемъ въ извѣстной фрескѣ Распятія, въ ц. св. Маріи Антиквы въ Римѣ, голубой колобій Спасителя: въ тѣняхъ голубой цвѣтъ переданъ сильно фіолетовымъ или даже розовымъ тономъ. То же самое можемъ указать въ разныхъ мозаикахъ работы фамиліи Косматовъ, въ которыхъ зеленныя мантии имѣютъ красно-коричневыя тѣни. Со второй половины XIII столѣтія и затѣмъ въ теченіе всего XIV вѣка итальянская живопись представляетъ повсюду этотъ характерный признакъ. Мы переберемъ, въ видѣ доказательства, фактическіе примѣры этой фактуры, но предварительно считаемъ нужнымъ остановиться на пунктѣ объ ея генетическомъ происхожденіи.

Зная обширное поприще византійскаго вліянія въ Италіи, должно, прежде всего, задаться вопросомъ: не составляетъ ли указанная техническая особенность результатовъ этого именно вліянія, т. е. не была ли эта особенность въ византійскомъ искусствѣ. Дѣло въ томъ, что если бы это обстоятельство подтвердилось исторически, то существованіе этой особенности въ итало-критской иконописи было бы натуральнѣе относить къ греческимъ образцамъ, которые должны были быть ближе къ грекамъ, ея руководителямъ, чѣмъ къ самой итальянской живописи. Съ этою цѣлью я просмотрѣлъ въ оригиналѣ весь кодексъ (gr. 1613) *Ватиканскаго Митологія* имп. Василія II Болгаробойцы (976 — 1025), въ которомъ, какъ извѣстно, сосредоточены всѣ техническія свойства и достоинства византійскаго искусства лучшей эпохи¹⁾. Въ результатѣ этого осмотра, считаю возможнымъ удостовѣрить, что въ этомъ кодексѣ особенность эта нигдѣ не замѣчается и что напротивъ того, несмотря на всю кажущуюся разницу, разнообразныя миниатюры этого кодекса не выступаютъ нисколько изъ обычныхъ техническихъ рамокъ византійскаго искусства. Здѣсь, какъ и во всемъ византійскомъ искусствѣ, не исключая мозаикъ, основнымъ техническимъ приѣмомъ являются такъ называемые блики или пробѣла, т. е. высвѣтленіе въ свѣтлыхъ мѣстахъ основного цвѣта смѣшеніемъ его съ бѣлилами; крайнюю степень блика является наложеніе прямо бѣлилъ. Отсюда происходитъ, какъ извѣстно, общее впечатлѣніе полутоновъ, чего-то утонченнаго, цвѣта и краски, потушенной или погашенной, по нашему, — господство блѣдныхъ полутоновъ.

Ранняя итальянская живопись соединяетъ, какъ будто, обѣ фактуры: византійскую, съ ея пробѣлами, и античную манеру, съ ея подборомъ

¹⁾ Великолѣпное изданіе кодекса въ фототипическомъ воспроизведеніи (въ 430 факсимиле): *Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, vol. VIII. II Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613). I. Testo, II. Tavole. Roma. 1907 fol.* Къ сожалѣнію, изданіе не даетъ образцовъ миниатюръ въ краскахъ.

родственныхъ и дополнительныхъ красокъ, т. е. фіолетоваго къ голубому и сѣро-зеленаго къ красному. Такъ, у Джіотто во фрескахъ Мадонны делл' Арена въ Падуѣ повсюду встрѣчаемъ такое соединеніе и еще свѣтло-желтые блики на зеленой основѣ. Красноватыя тѣни находимъ повсюду у Дучіо; фіолетовыя тѣни на голубыхъ одеждахъ у Мазолино, равно въ техникахъ знаменитой иконы Б. М. Чимабуе въ ц. Маріи Новеллы во Флоренціи. Фіолетовыя и лиловыя тѣни на голубыхъ одеждахъ находимъ у Альтикьери и Аванцо въ капеллѣ Феликса въ Падуѣ и капеллѣ Георгія тамъ же. При этомъ свѣтло-красныя и розовыя одежды отмѣчены въ бликахъ «празеленью», съ особою силою и разнообразіемъ во фрескахъ капеллы Георгія. Стало быть, эти фрески вполнѣ являются прототипами манеры итало-греческой, а затѣмъ и новгородской иконописи. Во фрескахъ Кампо-Санто, въ Пизѣ, у различныхъ мастеровъ XIV столѣтія, которыхъ различать въ настоящемъ случаѣ нѣтъ никакой нужды, тѣмъ болѣе, что всѣ данныя имена являются подъ вопросомъ, всюду встрѣчаемъ соединеніе голубого съ фіолетовымъ и краснаго съ празеленью съ особою силою и постоянствомъ.

Во всей Падуанской школѣ и въ частности у самого Мантенья техника сочетанія желтаго въ бликахъ съ голубымъ, фіолетоваго въ тѣняхъ съ голубымъ и даже краснаго — составляетъ, до извѣстной степени, особенную манеру великаго мастера. Какъ извѣстно, Мантенья, подобно Синьорелли, въ лучшимъ своихъ вещахъ «оживлялъ» одежды золотыми шрафировками, которыя въ тѣни отвѣчаютъ празелени. То же самое наблюдаемъ въ сильнѣйшей степени у многихъ мастеровъ Умбрійской школы (напримѣръ, Eusebio di san Giorgio): по красной одеждѣ зеленые блики положены сверху до низу по всей фигурѣ, равно фіолетовыя тѣни накладываются на голубыхъ одеждахъ. Та же самая манера наблюдается у сѣнцевъ XV столѣтія и у большинства живописцевъ Ломбардской школы конца XV и начала XVI столѣтія: напримѣръ, у Бернардино Луини, но только для двухъ красокъ — голубой и фіолетовой. Равнымъ образомъ, у Марко д'Оджіоно въ его большихъ иконахъ, а также у Болонскихъ мастеровъ XV вѣка. При этомъ, однако-же, наложение зеленоватыхъ или даже сѣро-зеленоватыхъ бликовъ на красныхъ одеждахъ встрѣчается лишь у отдѣльныхъ мастеровъ школы.

Мы намѣренно отдѣлили подъ самый конецъ Венеціанскую школу живописи, которая должна была явиться, конечно, главнымъ образцомъ для греческой иконописи, по указаннымъ выше причинамъ, и которая именно представляетъ наиболѣе послѣдовательное проведеніе указанной технической особенности. Въ виду важности, для нашей спеціальной задачи, такого рода указаній, мы считаемъ нужнымъ перечислить даже мастеровъ, у которыхъ намъ пришлось наблюдать эту техническую черту.

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что если кто захочетъ дополнить этотъ списокъ, то онъ выростетъ, быть можетъ, вдвое или втрое противъ этого. Мы находимъ настоящую черту у главы венеціанской школы XV вѣка Джіованни Беллини, въ предѣлахъ соединенія голубого съ фіолетовымъ (указываемъ даже знаменитую Мадонну Венеціанской Академіи № 38—препоясаніе у бл. Іеронима). Далѣе, имѣется соединеніе голубого съ фіолетовыми тѣнями у Марка Базанти и золотистые блики по зеленому у него же и у Бенедетто Діана, однако же только тамъ, гдѣ завѣдомо употребляется шелкъ, какъ напримѣръ въ повязкахъ; голубое съ лиловымъ—у Чима; красное съ празеленью—у Карпаччіо; лиловатые отливы шелковыхъ матерій—у него же и у Джентиле Беллини. Затѣмъ, у Превитали и Биссоло, Ладзаро Севастіани, Мансуети; у самого Тиціана ярко-желтые блики на зеленыхъ одеждахъ и у его учениковъ и послѣдователей, равно какъ и у большинства сѣверо-итальянскихъ подражателей Венеціанской школы.

Особенно характернымъ для этой позднѣйшей греческой иконописи является ея итальянская манера драпировки въ одеждахъ или точнѣе, переработка византійской схемы складокъ по итальянскому (флорентинскому) образцу. Прежде всего, здѣсь нѣтъ вовсе обычной византійской схемы складокъ хитона и гиматія, и общій планъ складокъ отвѣчаетъ только контурамъ рисунка; складокъ немного, и ихъ широкій, покойный характеръ отличается мягкостью цѣлаго. Рисунокъ одежды конечно, разнообразится направленіями мѣстныхъ мастеровыхъ, и въ XV вѣкѣ греческій типъ вновь вытѣсняетъ итальянскую широкую простоту, замѣняя ее византійскою схемою, хотя въ ослабленномъ и упрощенномъ видѣ. Впрочемъ, именно эта сторона рисунка подвержена наиболѣе переменамъ въ силу личныхъ вкусовъ и способностей мастера.

Какъ на особое достоинство итало-критской школы, слѣдуетъ указать замѣчательную строгость ея композицій. Въ ней почти отсутствуетъ пышная обстановка религіозныхъ сценъ, которою щеголяетъ современная ей живопись. Форма изображенныхъ зданій, пейзажъ, троны сохраняютъ древній простой характеръ, и только впослѣдствіи появляются троны, украшенные по мрамору рельефами, рѣзными фигурами, а пейзажи получаютъ характеръ специальныхъ украшеній.

Переходя къ сюжетамъ школы, замѣтимъ, что основное большинство ихъ повторяетъ византійскія темы: Деисусъ, Одигитрія съ Младенцемъ, Праздники. Но наряду съ этими, чисто греческими темами, появляются копіи живописныхъ сюжетовъ, какъ, напримѣръ, «Не рыдай Мене, Мати», или «Спаситель во гробѣ» («Матеріалы» Лихачева, т. 24—25), обнимающіеся Петръ и Павелъ (свиданіе ихъ на почвѣ Италіи,—западный сюжетъ), Рождество Б. М., Богоматерь «Млекопитатель-

ница», «Анна съ Младенцемъ Маріею» и, какъ увидимъ ниже, типы Б. М. «Умиленія», «Страстной» и проч.

Изъ приведенныхъ нами отношеній итальянской живописи и греческой иконописи слѣдуетъ, что для многихъ итало-греческихъ иконъ намъ надо было бы предпринимать разслѣдованіе трехъ моментовъ ихъ состава: византійскаго источника, передѣлки въ итальянской живописи и новой передѣлки на греческій образецъ въ итало-критской школѣ. При



Рис. 75. Икона Б. М. «Умягченія злыхъ сердецъ» на общей доскѣ
4 изображеній Б. М. Мстерскаго письма.

этомъ нашъ методъ не долженъ быть, однако, антикварскимъ, т. е. заключаться въ поискахъ наиболѣе точнаго совпаденія композицій во всѣхъ деталяхъ. Такой методъ можетъ быть убѣдителенъ для коллекціонеровъ и любителей, но не можетъ имѣть значенія въ собственной археологической наукѣ. Мы должны искать, прежде всего, выясненія историческаго характера взятой для изслѣдованія темы или хотя бы иконы; затѣмъ уже опредѣлить себѣ ту среду, въ которой эта тема сложилась и распространилась, такъ какъ въ вопросахъ происхожденія иконописнаго сюжета его распространеніе въ извѣстную эпоху и въ той или

другой мѣстности имѣть рѣшающее значеніе. Въ противномъ случаѣ, чисто антикварское наблюденіе останется мертвымъ и безсмысленнымъ фактомъ, тогда какъ фактъ, исторически обставленный, освѣщаетъ собою и то, что находится по его сторонамъ. Мы должны, наконецъ, принять



Рис. 76. Икона «Млекопитательницы», письма Джіованни Болоньскаго, конца XIV в., въ Венец. Академіи, фот. Найя 1923.

во вниманіе и то, что въ самой иконописи, хотя мало было творчества, но были и свои «знаменщики», т. е. рисовальщики, которые, комбинируя иконописные шаблоны, нерѣдко разнообразили «переводъ» въ деталяхъ: напримѣръ, соединяя различные переводы «Умиленій» и движенія рукъ Б. М. и Младенца съ другими иконописными композиціями, осо-

бенно, когда изъ большой иконы дѣлали вырѣзку или выписку, иначе говоря, при переводѣ иконъ погрудныхъ въ «оплечныя» и «головныя».

Исторія итальянской живописи, въ свою очередь, много могла бы выиграть въ научномъ отношеніи, если бы по каждой мѣстности и городу, въ которыхъ развились ея отдѣльныя школы съ XIV вѣка, были со временемъ разслѣдованы ихъ источники въ дѣятельности иконописныхъ мастерскихъ. Самую оригинальность этихъ школъ мы должны относить столько же къ личному творчеству ихъ основателей, сколько къ художественному характеру, выработанному ранѣе этими мастерскими. Такъ, напримѣръ, обширныя иконописныя мастерскія мы можемъ предполагать въ Болоньѣ, гдѣ напр. мастеръ Джіованни былъ, собственно, однимъ изъ большихъ иконописцевъ и оказалъ значительное вліяніе на выработку самой греческой иконописи въ этихъ мѣстахъ. Иногда мелочь руководить не менѣе, чѣмъ цѣлое. Въ русскихъ иконахъ Б. М. «Умягченія злыхъ сердецъ» (помѣщается обычно въ числѣ 4 иконъ Б. М., по сторонамъ Распятія) на груди Б. М. видно (рис. 75) въ крохотномъ кружкѣ изображеніе Св. Духа въ видѣ голубиномъ въ сіяніи. Кружокъ этотъ помѣщается какъ разъ тамъ, гдѣ въ итальянскихъ образахъ находится круглая фибула, застегивающая мантию Богоматери. Какъ разъ именно въ одной иконѣ Джіованни да Болонья находимъ фибулу съ представленною на нею птичкою, передѣланною въ эмблему Св. Духа (рис. 76), соотвѣтственно чему, и образъ получилъ свое наименованіе, вѣроятно, у греческихъ иконописцевъ. Еще значительнѣе вліяли школы Падуанская, Умбрійская (см. рис. 77) и, наконецъ, Венеціанская, о тѣснѣйшихъ связяхъ которой съ греческой иконописью свидѣтельствуетъ въ цѣломъ художественный характеръ и иконописныя темы самой греческой иконописи (напр., образа св. Екатерины и т. д.). Между тѣмъ, предѣлы распространенія итало-критской школы, въ ея первомъ періодѣ, повидимому, были очень тѣсно ограничены. Возможно, что въ самомъ началѣ этого періода греческое мастерство иконописанія сосредоточивалось только въ Венеціанской области и на восточномъ побережьѣ. Доказательствомъ этого служить какъ самая манера письма въ итало-критской иконописи, такъ и имена многихъ венеціанскихъ мастеровъ и изобиліе старинныхъ иконъ именно въ этой мѣстности. Рисунокъ 89 въ «Матеріалахъ» Н. П. Лихачева представляетъ большую икону Б. М. съ Францискомъ и Доменикомъ, Ей предстоящими. Икона эта исполнена была, какъ свидѣтельствуется надпись, по заказу венеціанца Медзо. Икона выпла, повидимому, изъ мастерской Лоренцо Венеціано, но, въ отличіе отъ произведеній этого живописца, представляетъ рядъ иконописныхъ пріемовъ греческой иконописи и, вѣроятнѣе всего, является или подражаніемъ иконописной мастерской прославившемуся живописцу или издѣліемъ его собственной

мастерской. На югѣ опредѣленнымъ намѣченнымъ пунктомъ является Отранто и въ немъ дѣятельность мастерской фамиліи Бизамани. Въ прежнее время фамилію эту относили къ византійской древности. Н. П. Лихачевъ издалъ изъ своего собранія въ альбомѣ, подъ №№ 97 и 98, икону «Святого Семейства» по надписи—письма «Анжело Бизамани въ Отранто». Надпись такъ составлена: Angelo Bizamanus grecus candiotus pinxit a Otranto. По словамъ указателя, «годъ, проставленный въ



Рис. 77. Икона «Похвалы Б. М.» греко-итальянского письма конца XV в., въ дворцѣ Св. Дома въ Лорето, фот. Алинари 17863.

гербѣ Бизамани (на задкѣ иконы)—1432—рѣшаетъ спутанный вопросъ о томъ: когда жилъ этотъ художникъ». Между тѣмъ, изображеніе Святого Семейства, съ ребенкомъ Іоанномъ, совершенно немислимо для 1432 года, а равнымъ образомъ для этого времени невозможно и подобное изображеніе Б. М., покрытой особымъ краснымъ головнымъ покрываломъ, имѣющимъ зеленый исподъ. Младенецъ держитъ въ лѣвой рукѣ державу, правою благословляетъ, одѣтъ въ желтую рубашку, подпоясанную краснымъ поясомъ; ножки голыя. Ребенокъ Іоаннъ, сложивши молитвенно руки на груди, принимаетъ благословеніе Предвѣч-

наго Младенца; за Б. М. зеленый пологъ; по его сторонамъ два пейзажа съ деревьями. При ближайшемъ разсмотрѣніи надписи оказывается, что годъ, здѣсь написанный—1532. Фамилія Бизамани, называя себя Кандіотами, работала долгое время именно въ XVI вѣкѣ, и въ томъ же собраніи Н. П. Лихачева есть одна икона этой мастерской, написанная по гравюрѣ Марка Антонія. Но, кромѣ этой фамиліи, извѣстно не мало другихъ иконописцевъ, прибывшихъ съ острова Крита въ Италію и пользовавшихся здѣсь итальянскими образцами.

Какъ далеко распространялась затѣмъ на Далматинскомъ побережьи дѣятельность этихъ мастерскихъ, доказательствомъ можетъ служить икона того же итало-критскаго письма (хотя грубая) Божьей Матери, написанная на-двое: по-гречески и по-итальянски—«Матеріалы» рис. 138 и 139. Икона Эта Б. М. *Скопиотиссы* встрѣчается часто у антикваровъ Венеціи и, видимо, весьма распространена на всемъ побережьи. Она воспроизводитъ чудотворный образъ Б. М. «Горы Скопійской» (Monte Scopo), почитаемой на островѣ Занте (Закинѣ), прославленной не только на самомъ островѣ и на Корфѣ, но и въ самой Греціи. Исторія этого образа сообщаетъ, что онъ былъ открытъ въ началѣ XVI вѣка греческимъ епископомъ, удалившимся на эту гору и основавшимъ тамъ скитъ; въ послѣдствіи тамъ устроенъ былъ многолюдный монастырь ¹⁾.

Весьма любопытной стороною итало-критскихъ иконъ можетъ явиться со временемъ та стилистическая переработка византійскихъ типовъ, которые поступили въ распоряженіе этой школы.

Въ собраніи Мироварной Палаты въ Москвѣ имѣется, напр., икона (запрестольная), извѣстная подъ именемъ Смоленской Б. М. (рис. 78). Нѣтъ никакого сомнѣнія, что икона передаетъ типъ Одигитріи, но только никакъ не Одигитріи Смоленской, извѣстной чудотворной иконы. Громадная разница во всей фактурѣ настоящей иконы отличаетъ ее и отъ византійскихъ образцовъ. Вся эта фактура чисто итало-критская: вмѣсто продолговатаго овала лица Б. М., мы имѣемъ здѣсь широкое округлое лицо, совершенно иначе посаженные глаза, иной рисунокъ рта, иную технику драпировки, иные ея цвѣта и совершенно иной типъ Младенца. Равно и Младенецъ облаченъ здѣсь въ тотъ бѣлый хитонъ съ крапинками, который мы знаемъ въ итало-критскихъ иконахъ. Наконецъ, если мы всмотримся, то замѣтимъ въ наклонѣ головы Б. М. и въ подъемѣ руки Младенца существенную разницу.

До какой степени, однако, типы итало-критской школы въ XVI вѣкѣ возобладали надъ собственно греческими или греко-восточными, предста-

¹⁾ Гумпенбергъ. IX, 2, стр. 1107, № 198. Надписи на иконахъ называютъ: La beata Vergine de Scopo. Σκοπιωτισσα, οτοσκοπο ή κυρία ή σκοπιωτισσα и пр.



Рис. 78. Снимок иконы Б. М. «Смоленской» въ Мироварной Палатѣ въ Москвѣ.

вляемъ ясное тому доказательство въ тождественности двухъ иконъ Б. М. по типу, фактурѣ и колориту происходящихъ одна изъ Италіи, а другая съ крайняго Востока. Икона Б. М. съ Младенцемъ (рис. 79) находится издревле въ монастырѣ Гротта-Феррата, относится къ XV столѣтію и



Рис. 79. Образъ Б. М. греко-итальянскаго письма въ Гротта-Феррата близъ Рима.

издавна тамъ считается чтимою. Икона «Деисусной» Б. М. находится въ музеѣ Кіевской духовной академіи за № 3221 и поступила туда изъ собранія еп. Порфирія Успенскаго, въ числѣ «темныхъ» иконъ, привезенныхъ съ Синаи, и также относится къ XV вѣку ¹⁾.

¹⁾ Издана въ альбомѣ «Иконъ Синайской и Афонской коллекцій преосв. Порфирія», 1902, таб. VII, стр. 12.

Если, затѣмъ, мы обратимся къ пересмотру сюжетовъ итало-критской иконописи, то увидимъ, что кромѣ характерныхъ для нея итальянскихъ святыхъ: Антонія Падуанскаго, Франциска, Николая Чудотворца, Іоанна Предтечи и пр. и пр., мы встрѣчаемъ здѣсь и тѣхъ святыхъ, особо почитаемыхъ въ греко-восточной церкви, которые чтились по преимуществу или на Балканскомъ полуостровѣ, или на восточномъ побережьи Италіи. Таковы, напримѣръ, св. Екатерина, св. Харлампій, Спиридонъ, котораго мощи перенесены были на Корфу (липсанотека св. Спиридона изображена на иконѣ, изд. въ «Матеріалахъ» рис. 129); далѣе, Анастасіи Узорѣшительницы (Фармаколитріи), почитавшейся на Балканскомъ полуостровѣ и въ Солуни, Аѳанасія Аѳонскаго, Георгія и Димитрія и пр.

Лучшія произведенія этой иконописи проходятъ въ спискахъ какъ бы *полосою* въ иконописи греческой, а затѣмъ и въ русской, въ особенности въ послѣдней; среди ремесленного и архаическаго пошиба нашихъ иконныхъ писемъ, искавшихъ въ крохотномъ размѣрѣ своихъ изображеній, скрыть недостатки своего рисунка; среди пестрой, но ремесленно-сучной и безхарактерной смѣси всякихъ мелкихъ пошибовъ русской иконописи, нѣкоторыя иконы своимъ видомъ вызываютъ мысль объ исключительномъ явленіи: современные русскіе иконописцы преклоняются передъ ними и ихъ, по преимуществу, величаютъ «греческими». Иконы эти, образцомъ которыхъ служить, напримѣръ, рядъ иконостасныхъ иконъ въ придѣлахъ (въ главахъ) Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ, временъ Іоанна Грознаго, высоко художественны. Общее достоинство этихъ иконъ—необыкновенное изящество ихъ колорита: нѣжно-палевыхъ тоновъ, тонкой пластической раздѣлки горныхъ лещадокъ, густыхъ темно-зеленыхъ деревьевъ, надъ ними поднимающихся; тонкая карнація, напоминающая слоновую кость, лицъ и нагихъ фигуръ; пластическая ясность группъ, разбросанныхъ въ пейзажѣ, а главное, неподражаемая красота глубокихъ тоновъ въ священныхъ одеждахъ темно-шоколаднаго, малиноваго, темно-зеленаго, какъ бы двувѣтныхъ матерій, отливающего шелку и свѣтлыхъ золотыхъ оживокъ на темныхъ фонахъ. Что особенно любопытно и что можетъ быть въ послѣдствіи болѣе подробно объяснено—*главная серія* подобнаго рода иконъ представляетъ и *сюжеты*, выработанные именно въ періодъ XV—XVI столѣтій. Извѣстная манера письма сопровождаетъ здѣсь тотъ сюжетъ, на которомъ она выработана, и не передается сосѣднимъ. Такъ, иконы Рождества Христова («Матеріалы» рис. 103), Рождества Богородицы (рис. 211), Распятія (рис. 104), Благовѣщенія у колодца (рис. 242), иконныхъ «Деисусовъ» и особенно многочисленный рядъ *образовъ* Б. М. повторенъ какъ разъ русской иконописью, какъ увидимъ ниже.

Отдѣльныя подписанныя произведенія итальянской живописи столь поразительно тождественны, какъ увидимъ ниже, съ греко-итальянскою

иконописью по своему мастерству, что должны были бы уже обратить на себя вниманіе историковъ.

Но какъ разъ иконописный характеръ произведеній тѣхъ мастеровъ, которые болѣе или менѣе содѣйствовали подъему иконописи, отталкиваетъ историковъ, ограничивающихся краткимъ указаніемъ ремесленныхъ недостатковъ иконописнаго шаблона. Замѣчательная дѣятельность моденскаго мастера Томазо не вызвала ничего со стороны Кавальказелле кромѣ пренебрежительнаго отзыва, и даже другой мастеръ, Варнава Моденскій, истинный и талантливый художникъ, не обратилъ на себя должнаго вниманія. Это былъ «живописецъ Мадонны» и вовсе не въ Сіенскомъ родѣ, какъ опредѣляетъ его Кавальказелле, но въ своеобразной переработкѣ Сіенскаго типа. Историческій интересъ десятка сохранившихся его Мадоннъ заключается, между прочимъ, въ любопытномъ оживленіи иконописнаго типа экспрессіею и движеніемъ фигуръ. Такова, напримѣръ, его подписная Мадонна съ Младенцемъ (рис. 80) въ Туринской пинакотекѣ (Алинари фот. 14806) 1370 года. На иконѣ представлена Б. М. по грудь, съ Младенцемъ, стоящимъ на ея правомъ колѣнѣ; нѣжно поддерживая Его обѣими руками и прильнувъ въ Его головкѣ своею, Мадонна тихо и задумчиво смотритъ на зрителя. Традиціонный ликъ Б. М. (болѣе Дуччіо, чѣмъ Чимабуе) облагороженъ и доведенъ до миловидности. Младенецъ, натурального типа, крѣпенькая фигурка, носящая на себѣ еще черты первыхъ сіенцевъ, имѣетъ также иконописный характеръ; любопытны, въ частности, курчавые волосы, передаваемые впослѣдствіи флорентинскою живописью и греческою иконописью. Младенецъ держитъ въ правой ручкѣ раскрытый свитокъ на словахъ «блаженны слушающіе Слово» и проч., по-латыни. Всѣ одежды, кромѣ мантии Младенца, оживлены золотомъ, густою сѣтью покрывающимъ ткань, но въ то же время сопровождающимъ складки. Весьма возможно, что Варнава держалъ при себѣ мастерскую и въ ней греческихъ мастеровъ и черезъ нихъ живописные типы и привычка къ экспрессіи изображаемыхъ лицъ переходила въ греческую иконопись.

Сдѣлаемъ краткій обзоръ сохранившагося матеріала греко-итальянской живописи, сначала, что естественно,—въ Италіи, затѣмъ на православномъ Востокѣ, однако, въ предѣлахъ той же иконографической темы.

Въ музеяхъ и картинныхъ галлерейхъ Италіи мы находимъ на ряду съ немногими замѣчательными образцами византійской иконописи большинство иконъ грубаго мастерства и при томъ позднѣйшаго, собранныхъ на скорую руку или доставшихся случайно. Понятно, что, видя низкій художественный уровень этихъ образцовъ, историки искусства или не хотятъ ихъ разбирать, или же высмѣиваютъ ихъ, какъ контрастъ



Рис. 80. «Мадонна» въ Пинакотекѣ Туринской, работы Варнавы изъ Модены 1370 г.

художественнымъ работамъ мѣстныхъ школъ Италіи XIII—XIV вѣка. Отсюда все византійское для историковъ итальянской живописи, въ большинствѣ, является синонимомъ грубаго, ремесленного и примитивно-уродливаго. Отсюда необходимость искать настоящихъ хорошихъ образцовъ византійской иконописи только въ церквахъ Италіи и лишь изрѣдка въ ея собраніяхъ (Ватикана, Мессины и пр.).

Мы, понятно, остановимся исключительно на циклѣ иконъ Б. М., сюжеты которыхъ не могутъ не интересоваться насъ, какъ образцы или подобіе тѣхъ греческихъ прототиповъ, которые легли въ основаніе нашей иконописи. Въ данномъ случаѣ, самый перечень сюжетовъ характеренъ и можетъ обрисовать намъ наступившія въ этомъ циклѣ перемѣны, хотя, конечно, большинство сохранившихся иконъ будетъ относиться къ обычнымъ типамъ Одигитріи, Печерской Б. М. и проч.

Мѣстный обзоръ итаलो-критскихъ иконъ, или, точнѣе, греко-итальянской живописи, мы начнемъ съ Пизы, которой, вообще говоря, принадлежитъ въ началѣ XIII столѣтія руководящая культурная роль въ сѣверной Италіи и при томъ не только въ сферѣ скульптуры, гдѣ она признана, но и живописи, которая остается пока едва затронутой. Условія художественной жизни отвѣчаютъ такимъ образомъ политическому и экономическому преобладанію Пизы въ раннюю пору средне-вѣковой Италіи. Какъ извѣстно, въ послѣдствіи Пиза уступила и первенство, а затѣмъ и свою самостоятельность Флоренціи, быстро потерявъ широко завязанныя торговыя сношенія и связанное съ восточною торговлей богатство. Чтобы не ходить далеко за доказательствами этой характеристики, укажемъ на величавый соборъ Пизы, начатый въ 1063 году: великолѣпіемъ своихъ гранитныхъ колоннъ, колоссальностью пропорцій, декоративностью онъ оставляетъ далеко позади флорентинскія церкви ближайшаго времени. Но для насъ самая любопытная черта въ раннихъ памятникахъ Пизы ихъ близость къ Византіи и Востоку вообще. Такъ, въ соборѣ Пизы еще доселѣ уцѣлѣло во многихъ чертахъ восточное устройство алтаря, солеи, а церковь апостола Петра въ Градо на берегу моря украшена декоративно внутри по восточному и снаружи убрана поливными блюдами, привезенными съ Востока. Художникъ Бонааннъ, исполнившій въ 1180 году извѣстныя бронзовыя двери пизанскаго собора, былъ настоящимъ мастеромъ и всѣ одежды святыхъ и знатныхъ лицъ представилъ златотканными, покрывъ ихъ орнаментальной насѣчкой. Стилъ его работъ является смягченіемъ византійской манеры и носить своеобразный пошибъ, далекій отъ варварства. Мастеръ представилъ Благовѣщеніе въ церкви, Б. М. посадилъ на тронъ, а надъ нею изобразилъ склонившуюся пальму; словомъ, явился «знаменщикомъ», украшавшимъ свои композиціи. Равнымъ образомъ, въ Пизанскомъ баптистеріи имѣются

надъ порталами, какъ извѣстно, рельефы замѣчательной работы: въ одномъ, Деисусъ въ погрудныхъ фигурахъ, а въ другомъ рядъ фигуръ Спасителя, Богоматери, архангеловъ, пророковъ, первосвященника съ кадиломъ, все это не византійскіе оригиналы, какъ думаютъ, но итальянское имъ подражаніе съ извѣстною стилистической передѣлкой; рельефы поставлены здѣсь между 1250 и 1260 годами.

Такимъ образомъ, уже въ концѣ XIII вѣка существовало, повидимому, въ Пизѣ иконописное мастерство двоякаго характера: греческаго и греко-итальянскаго. Три первыя залы городского музея Пизы наполнены ранними издѣліями мѣстныхъ мастерскихъ, нерѣдко грубыми и ремесленными, но зачастую весьма характерными и полными стиля. Между ними мы различаемъ иконы: 1) чисто мѣстнаго характера работы, весьма цѣльнаго, чаще грубаго по рисунку и еще болѣе грубаго по краскамъ. Такъ или иначе, за немногими исключеніями, отмѣченными подписью, эти мѣстныя иконы слывутъ работою Джіунты Пизанскаго или Маргаритоне Аретинскаго, но сходятся между собою, уже на первый взглядъ, своимъ особеннымъ сѣрымъ тономъ тѣлеснаго цвѣта. Вообще эти иконы довольствуются простыми красками: охрой, индиго, зеленою и темно-коричневою. При этомъ, краски лишены яркости и подчиняются общему сѣрому тону. 2) Среди этихъ иконъ выдѣляется своего рода тоже мѣстное мастерство, но отличающееся яркими варварскими красками, наложенными внутрь контура одноцвѣтной поверхностью или только слегка моделированными по греческому способу. Здѣсь господствуетъ тяжелый грубый рисунокъ фигуры, одутловатыя лица, уродливыя короткія пропорціи и господствуетъ преимущественно желтая, коричневая и красная кирпичнаго оттѣнка краски. Иконописцы этой манеры, очевидно, не знали образцовъ греческой иконописи. Наконецъ, 3) особый подборъ иконъ или цѣликомъ относится къ греко-итальянскимъ произведеніямъ, или же представляетъ ихъ прототипы или первые опыты. Такова, напримѣръ, большая икона въ залѣ IV, за № 7.

Но такъ какъ, съ другой стороны, въ настоящее время, пока начала иконописныхъ школъ Италіи еще совершенно не намѣчены и не освѣщены какимъ-либо подборомъ памятниковъ, намъ приходится перебрать, въ порядкѣ номеровъ, наиболѣе характерныя иконы Пизанскаго музея и этимъ ограничить пока первый опытъ построенія древнѣйшей пизанской школы. Такъ, № 1 зала четвертаго — Деисусъ съ апостолами Петромъ и Павломъ есть только итало-критская ранняя икона еще грубаго мастерства. № 2 — икона Архангела Михаила съ вѣсами, прицѣпленными къ образу Спасителя, для взвѣшиванія душъ человѣческихъ, еще носитъ византійскій характеръ и относится, вѣроятно, къ XIII столѣтію, но имѣетъ латинскую надпись. Икона № 4 св. Екатерины съ восемью



Рис. 81. Образъ Б. М. въ музеѣ Пизы, фот. Гарджюли.

тяблами дѣяній напоминаетъ по стилю нашу характерную икону св. Георгія въ Русскомъ Музеѣ. Икона выполнена по золотому фону; въ ней есть одежды съ кругами и двуглавыми орлами, но господство короткихъ пропорцій, предпочтеніе коричневой краски въ одеждахъ показываетъ мастерство, далекое отъ византійскаго.

Икона Б. М. съ Младенцемъ (рис. 81) въ залѣ IV за № 7, украшенная двѣнадцатью боковыми тяблами, является замѣчательнымъ произведеніемъ мѣстной мастерской, работавшей по греческимъ образцамъ, но по своему. Прежде всего, здѣсь Б. М. представлена въ черномъ, темно-лиловомъ мафоріи (византійскій поздній пурпуръ); Младенецъ въ пурпурномъ хитонѣ съ золотою шрафировкой, и въ синей мантии съ свѣтло-лиловыми тѣнями; почему-то самый свитокъ то же представленъ краснымъ. Далѣе, цвѣтъ тѣла сѣроватый, съ румяными пятнами и оливковыми тѣнями. Тронъ деревянный, расписанный золотомъ. Такимъ образомъ, одежды имѣютъ цвѣта итало-критскихъ иконъ: ярко-красный, зеленый съ желтыми бликами, лиловый съ пробѣлами, свѣтло-бирюзовый. Насколько гамма цвѣтовъ удалилась здѣсь отъ примитивнаго варварства иконы св. Екатерины, можно судить по тому, что даже барашки представлены красноватыми и коричневыми. Въ концѣ концовъ, нельзя не замѣтить близости матрональнаго типа къ стилю Николая Пизанскаго (рис. 83). Икона эта даетъ особый греко-итальянскій пошибъ, который надо поставить въ ряду съ пошибомъ иконъ Дуччіо и Чимабуе (разборъ иконы по содержанію мы даемъ въ особомъ сочиненіи). Въ то же время икону мы должны отнести къ самому концу XIII столѣтія и поставить ее въ нѣкоторую связь и зависимость отъ флорентинской школы того же времени. Итакъ, настоящая икона Пизанскаго музея (фот. Гарджіоли С. 1708) относится къ разряду византійскихъ переводовъ конца XIII вѣка, исполнявшихся, однако, не греческими иконниками, но итальянскими и даже съ бѣльшимъ нерѣдко техническимъ и художественнымъ достоинствомъ, чѣмъ самые оригиналы.

Не достигая художественнаго творчества, жизненности и внутренней экспрессивности, и оставаясь въ предѣлахъ внѣшне-формальнаго, технически-строгаго, но мертвеннаго византійскаго ремесла, мастеръ оставилъ намъ въ этой иконѣ непреложное свидѣтельство того, что Чимабуе не былъ одинокъ въ подражаніи или, вѣрнѣе, въ дѣлѣ усвоенія византійской манеры, но зато сталъ мастеромъ-художникомъ и творцомъ, тогда какъ нашъ мастеръ, какъ и множество другихъ его современниковъ, поняли свою задачу, какъ и греки, въ предѣлахъ иконнаго ремесла. Иные изъ этихъ итальянскихъ ремесленниковъ-иконописцевъ остались исключительно копіистами греческаго образца, другіе, быть можетъ, не имѣя хорошихъ образцовъ, или же владѣя только картинами и прорисями, подражали только въ

рисункъ, а не въ краскахъ и типахъ, но все же оставались иконописцами, и такъ шло ихъ мастерство не только въ XIII вѣкѣ, но и въ XIV вѣкѣ, а мѣстами, напр., въ Венеціи, на Адриатическомъ побережьи и въ Южной Италіи, и въ теченіи всего XV столѣтія.

Икона представляетъ Богоматерь съ Младенцемъ на лѣвомъ колѣнѣ въ греческой композиціи. Младенецъ даже благословляетъ именословно



Рис. 82. Образъ Б. М. въ ц. del Carmine въ Сіенѣ.

и облаченъ вполне по - гречески въ хитонъ и гиматій, а Б. М. въ пурпурную фелонь съ бахромою и коймами и тремя звѣздами; пышный тронъ носить болѣе византійскій характеръ, чѣмъ всегда. Сзади трона двѣ крохотныя фигурки архангеловъ, умиленно склонившихъ головы, чрезвычайно близко напоминаютъ икону пр. Анны того же музея и заставляютъ думать, что обѣ иконы одного письма. Въ ликахъ Б. М. и Младенца та же манерность и рѣзкость, но письмо выдаетъ итальянца, не грека.

Любопытно сопоставить съ описанною иконою замѣчательный образъ Б. М. съ Младенцемъ въ ц. del Carmine въ Сіенѣ (рис. 82).

По обѣимъ сторонамъ Пизанской иконы широкія коймы, превращающія икону въ складень, записаны 12 мелкими тяблами, представляющими событія изъ жизни Богоматери по Протоевангелію: Благовѣстіе ангела Аннѣ, удаленіе Іоакима въ пустыню, Встрѣча Іоакима и Анны у городскихъ воротъ, Рождество Маріи (рис. 83) и пр. Все это исполнено, какъ копія греческой иконы или миниатюръ рукописи, съ большимъ тщаніемъ и совершенствомъ, и будь здѣсь греческія подписи вмѣсто латинскихъ, можно было бы считать греческою работою. Лишь изрѣдка итальянское



Рис. 83. Деталь образа Б. М. въ Музеѣ Пизы.

мастерство обнаруживаетъ себя полнотою лицъ и фигуръ и нѣкоторою случайностью или неправильнымъ схематизмомъ складокъ. Внизу иконы, на подножіи трона Б. М., изображено чудо св. Мартина, отдающаго пищею снятую съ себя одежду, — быть можетъ, патрона-заказчика иконы, а еще вѣроятно, въ честь папы Мартина IV, который взошелъ на папскій престолъ въ 1281 году.

Въ томъ же IV залѣ № 8 итало-критская XIV вѣка, Одигитрія. Таковы же и №№ 11, 12, 13 — все раннія греко-итальянскія иконы Мадонны и Спасителя. № 14 — Снятие со креста, мѣстная живопись, грубая. № 15 — икона Распятія съ замѣчательными 10-ю миниатюрами тонкаго греко-итальянскаго письма конца XIII вѣка. Икона является разработкою греческихъ образцовъ, но по типамъ совершенно выдѣляется

отъ разобранной выше иконы Б. М.: стройныя худыя фигуры, съ тонкимъ греческимъ оваломъ, напоминающимъ византійскую живопись IX столѣтія. Икону скорѣ всего можно было бы отнести къ произведеніямъ Джіунты Пизанскаго, настолько мастерство ея носить личный характеръ. Икона № 16—св. Анна съ Младенцемъ Марією на рукахъ, близка, если не тождественна, съ описанною выше иконою Б. М. и лики и цвѣта носятъ характеръ греко-итальянскихъ иконъ: мантия красная, хитонъ темно-коричневый, оживленный золотомъ (асистка). Оливковыя тѣни, свѣтлыя мантии.

Въ слѣдующей залѣ музея обращаетъ на себя вниманіе большой запрестольный образъ—Деисусъ съ Б. М., І. Предтечею, св. Николаемъ и Екатериною итало-критскаго письма, по всѣмъ признакамъ еще XIV столѣтія, такъ какъ икона эта очень близка по фактурѣ къ иконамъ Чимабуе и Дуччіо.

Подобный же запрестольный «Деисусъ», подписной съ именемъ Деодата Орланди и 1350 годомъ, является уже совершенно сиенскою переработкою старыхъ иконъ: первый былъ темныхъ цвѣтовъ, иконописный; второй весь свѣтлый, по преимуществу, изъ голубой и розовой красокъ—все живопись. И потому этотъ послѣдній (т. е. № 5) нельзя приписывать (а таковъ этикетъ Музея), тому же Деодату, такъ какъ эта икона приближается къ греческой иконописи и представляетъ Б. М. въ черной мантии, хотя Младенецъ уже написанъ по флорентинскому образцу. Очевидно, пизанская школа и въ XIV столѣтіи удерживала манеру греческихъ писемъ (какъ то доказывается описаннымъ выше Распятіемъ), но равно сохраняла и старый, отъ XIII вѣка идущій пошибъ въ сѣрыхъ тонахъ и темныхъ краскахъ. Въ шестомъ залѣ Музея, подъ № 8 находимъ замѣчательную Б. М. «Млекопитательницу», работы Варнавы Моденскаго, византійской манеры, подписную. № 12 даетъ Умиленіе, соединяющее иконопись съ манерами свободной живописи: Младенецъ трогаетъ Мать свою за подбородокъ. И въ этомъ залѣ цѣлый рядъ номеровъ представляютъ Мадонны: № 21, какъ мы уже говорили, даетъ Умиленіе, типа Владимірской Б. М. греко-итальянскаго письма: Младенецъ обнимаетъ обѣими руками скорбную Мать; съ небесъ слетаютъ два ангела,—переводъ, близкій къ Страстной Б. М. № № 18, 26, 30, 44, 48, 49 представляютъ исключительно Мадонны итальянскаго письма, но почему либо близкихъ къ письму греческому, такъ, напримѣръ, мы нерѣдко находимъ здѣсь мафорій темнаго цвѣта.

Любопытенъ № 20, какъ *подобіе Владимірской иконы Б. М.*: Младенецъ сидитъ на правой рукѣ Матери и обнимаетъ ее. Есть нѣсколько грубыхъ складней XIV—XV вѣка греческаго типа, но мѣстной работы, съ коричневымъ цвѣтомъ лица, малиновымъ румянцемъ. Большая икона

за № 16 *Анны съ Младенцемъ Марією* лучше прочихъ иконъ. Для насъ любопытны цвѣта одеждъ: красный мафорій Анны, бѣлая фата подъ нимъ и темно-лиловый съ золотыми оживками хитонъ, Младенецъ Марія въ темно-лиловомъ, почти черномъ съ золотыми оживками.

Вообще собраніе представляетъ наибольшія трудности въ опредѣленіи; причина лежитъ, повидимому, въ развитіи городской культуры Пизы и смѣшеніи самыхъ разнородныхъ вліяній. Мѣстная иконопись въ XI и XII столѣтіяхъ отличалась крайней грубостью и въ то же время большею самостоятельностью и независимостью отъ греческой иконописи, чѣмъ во Флоренціи и Сіенѣ. Зритель, вошедшій въ первыя комнаты городского музея, прямо поражается крайнею грубостью иконъ, которыя представляютъ наиболѣе варварскіе образцы, какіе когда-либо были въ иконописи: тяжелый грубый рисунокъ фигуръ, съ одутловатыми лицами, уродливыми пропорціями, съ господствующей желтой и коричневой, нерѣдко кирпичнаго цвѣта, краской. Эти издѣлія напоминаютъ уродливыя произведенія VIII и IX вѣка въ Италіи. Можно безошибочно сказать, что иконописцы, работавшіе въ такой манерѣ, никогда не видали образцовъ греческой иконописи, и тотъ внѣшній обликъ, который итальянскимъ археологамъ представляется византизмомъ, въ этихъ подлинно варварскихъ работахъ, на самомъ дѣлѣ не имѣетъ никакого отношенія къ Византіи, такъ какъ онъ происходитъ отъ того древнѣйшаго христіанскаго искусства, котораго прочныя залежи остались въ Италіи отъ древнѣйшихъ временъ. Но на ряду съ этими безличными варварскими работами въ томъ же собраніи находимъ несравненно болѣе стильныя письма XIV и XV вѣка. Среди нихъ, указанная Богоматерь съ Младенцемъ, по типу Владимірской Богоматери (темно-лиловый мафорій Богородицы съ золотыми оживками, красный хитонъ Младенца) стоитъ въ ближайшемъ отношеніи къ нашей чтимой чудотворной иконѣ, а между тѣмъ она возникла подъ непосредственнымъ вліяніемъ итальянской живописи, которая и выработала, какъ мы увидимъ, трогательный сюжетъ Младенца, утѣшающаго свою скорбную Мать.

Но, рядомъ съ этимъ, мы имѣемъ грубое воспроизведеніе типа Одигитріи, отличающееся отъ византійскаго оригинала только самодѣльной пестрой раскраской зеленаго, желто-коричневаго цвѣта. Такія же грубыя иконы выдаютъ, однако же, подражаніе новому живописному стилю, выработанному въ Сіенѣ и Флоренціи. Чисто греческаго характера иконописныя работы появляются здѣсь уже въ началѣ XIV столѣтія, какъ подражаніе Чимабуге и Дуччіо. Икона св. Анны и Богоматери за № 16, повидимому, ремесленная копія съ художественнаго оригинала. Прекрасны типы ангеловъ греческаго характера, съ блѣдно-оливковыми тѣнами на южныхъ матовыхъ ликахъ.

Венеція и вся ея область были средоточіемъ греческаго иконописнаго мастерства въ эпоху ранняго Возрожденія. Здѣсь же мастерство удержалось и доселѣ въ видѣ кустарнаго производства, и для нашей задачи особенно важно, что иконники, понынѣ производящіе у Ріальто свой промыселъ и торговлю, имѣютъ тамъ названіе: *madonneri*. Безъ малаго пятьсотъ лѣтъ Венеція работала въ византійскомъ стилѣ, который успѣлъ образовать здѣсь мѣстный, своеобразный пошибъ, отразившійся даже въ мозаикѣ, несмотря на ремесленную шаблонность этого мастерства. Историки венеціанской живописи перечисляютъ съ XII вѣка имена греческихъ мастеровъ: Калааяни ок. 1143 г., Исидора ок. 1170 г., хотя также и выбираютъ изъ этого списка рядъ апокрифическихъ именъ и сочиненныхъ Теофановъ, Геласіевъ и пр. ¹⁾ Но все же, какъ указываетъ новѣйшій изслѣдователь исторіи венеціанской живописи, посвятившій особенное вниманіе ея началамъ—Лаудедео Тести, послѣдніе византійскіе мастера—мозаичисты указываются еще около 1424 года ²⁾. Правда, тѣ же изслѣдователи ограничиваютъ, повидимому, сферу венеціанскаго пришлаго мастерства мозаиками и эмалью, оставляя въ сторонѣ греческую иконопись, какъ область грубо-ремесленныхъ издѣлій, только мѣшавшую своими архаическими привычками развитію венеціанской живописи. Въ этомъ пренебрежительномъ и почти враждебномъ отношеніи венеціанскіе историки заходятъ настолько далеко, что даже всѣ тонкости письма, ими встрѣчаемыя у первыхъ мастеровъ Венеціи, предпочитаютъ относить то къ эмали, то къ мозаикамъ, манерѣ которыхъ будто бы подражали иные мастера-живописцы ³⁾ Между тѣмъ, даже ограничиваясь историческими свѣдѣніями, можно было бы усмотрѣть, что, кромѣ мозаики и эмалей, а равно разныхъ видовъ золоченія, красиваго дѣла и т. д., было еще широко развитое иконописное мастерство, производство тѣхъ самыхъ *anonas vernicate*, которыя упоминаются въ венеціанскомъ статутѣ живописцевъ 1271 г. Сравнительно раннее появленіе этого статута (во Флоренціи онъ относится къ 1339 г., въ Сіенѣ къ 1355) должно объясняться именно *пришлымъ*, т. е. этотъ на разѣ—*греческимъ* мастерствомъ. Именно Венеціи принадлежитъ появленіе обычая помѣщать иконы на своихъ узкихъ улицахъ, а, по словамъ хрониста, подъ 1129 г., со времени учащенія убійствъ въ маскахъ, и первый примѣръ освѣщенія улицъ особыми *cesendeli* передъ иконами. Иконописныя мастерскія росписывали хоругви и знамена, и они же составляли промышленныя товарищества *dalla mariegola* (*matricola*),

¹⁾ Testi Laudedeo, *Storia della pittura veneziane*, 1909, p. 98—9.

²⁾ Ibid. p. 110.

³⁾ Такъ, напр., Тести повсюду употребляетъ выраженіе: *tecnicismo musivo*, *procedere da mosaico*, *smaltatore*, *mosaicista*, и пр., говоря о греческой манерѣ.

расписывали миниатюры рукописей и то безчисленное множество иконъ, которое наполняетъ, въ разныхъ видахъ, венеціанскіе документы.

Конечно, съ первою подвижною итальянской живописи въ началѣ XIV вѣка, венеціанскіе мастера, и между ними, конечно, прежде всего, итальянскіе ученики греческихъ мастеровъ, должны были подѣлиться на живописцевъ и собственно иконописцевъ, но именно въ Венеціи фресковая живопись, какъ видно изъ самой исторіи, долгое время не прививалась, и процвѣтала иконопись на доскахъ, а потому художественное совершенствованіе и сосредоточилось въ Венеціи въ живописи мольбертной. Но въ этомъ продолжительномъ переживаніи византійскаго стиля, которое историкамъ искусства кажется доселѣ то маразмомъ, то нирваною (выраженіе Тести для всего XIV вѣка венеціанской живописи), слѣдуетъ видѣть частью залогъ послѣдующихъ поразительныхъ успѣховъ въ XV вѣкѣ, такъ какъ именно въ этомъ стилѣ сохранялись принципы античной живописи.

Затѣмъ, сами историки венеціанской живописи, изслѣдуя произведенія первыхъ мастеровъ: Паоло (раб. 1333—1358), Лоренцо, Катерино и Донато, Бартоломео, Стефано, Николо Семитеколо и пр., вплоть до начала XV вѣка, оцѣниваютъ ихъ по степени освобожденія отъ византійской манеры. Но византійской манеры уже здѣсь не было, была греческая, въ сліяніи съ итальянскою. Именно въ этомъ и заключается историческая неточность: уже въ XIV вѣкѣ греческая иконопись въ Венеціи выработала себѣ, подъ вліяніемъ итальянской живописи, свой собственный пошибъ, и эти первые мастера только улучшали его, внося въ него свой талантъ, чувство, живую композицію, наконецъ, натуру. Когда, напримѣръ, Паоло дѣлалъ греческія (а не «византійскія») композиции и писалъ греческіе типы лицъ, то одежды и складки исполнялъ по итальянскимъ образцамъ, и это не потому, что въ этомъ случаѣ онъ освобождался отъ византійскаго вліянія, а просто потому, что такъ писали въ Венеціи въ его время всѣ иконописцы, и сами тамошніе греки. Такимъ образомъ, запрестольный (на обратной сторонѣ знаменитой *Pala d'oro*) образъ (*pala*) базилики св. Марка ¹⁾ 1345 г. не отличается ничѣмъ отъ италокритской иконы; тоже надо сказать о «складнѣ» Успенія 1333 г. въ Виченцѣ, на которой, рядомъ съ греческою композиціею средняго тябла, представленъ по итальянски свв. Францискъ и Антоній. Весьма близокъ къ Паоло по греческимъ типамъ мастеръ Лоренцо Венеціано (раб. 1356—1372), котораго удлиненныя пропорціи и особо величавая манера были вѣроятными образцами

¹⁾ Testi, p. 191. Сильно поновленъ, но эта реставрація подошла къ основному письму.

манеры Панселина. Однако, онъ какъ художникъ, пишетъ уже чисто въ итальянскомъ вкусѣ, и только боковыя тѣбла его «Вѣнчаній» «Благовѣщеній» исполняются въ пошибѣ итало-критскихъ иконъ, такъ какъ для своихъ заказовъ художникъ, конечно, держалъ мастеровъ, работавшихъ еще въ иконописномъ родѣ ¹⁾. Не входя въ подробности, скажемъ тоже о произведеніяхъ Стефано, какъ подлинныхъ, такъ и ему приписываемыхъ ²⁾.

Нельзя, поэтому, не сожалѣть о томъ, что и современная постановка исторіи венеціанской живописи систематически чуждается, какъ доказываютъ сочиненія Тести, Вентури и др., итало-критской иконописи. Между тѣмъ, пока эта точка зрѣнія не измѣнится, итальянскія галлерей не будутъ отыскивать ея произведеній, для приобщенія къ памятникамъ, и будутъ довольствоваться грубыми, случайно попавшими иконами, а историческія сочиненія ограничиваться только подписными, хотя бы и фальшивыми (глава въ соч. Тести объ иконахъ (tavole). При всемъ томъ, мы полагаемъ, что даже этотъ матеріалъ можетъ дать историческіе выводы, если только будетъ разсматриваемъ не по отношенію къ чисто византійскимъ памятникамъ, а къ греческой иконописи XIV вѣка, родственной и близкой. Въ самой Венеціи греческая иконопись сосредоточивается пока у антикваровъ и въ иконныхъ лавкахъ, имѣется также въ городскомъ Музеѣ (Museo Civico Correr, собраніе, составленное еще въ XVII вѣкѣ), но не допущена въ галерею Академіи, за исключеніемъ двухъ, трехъ великолѣпныхъ работъ (таковы напр. №№ 21, и 26 ³⁾, № 100—I. Предтеча).

Характерно, что италокритскія иконы уже издавна снабжаются у антикваровъ поддѣльными именами мастеровъ: Симона (Акад. 4), Guglielmo (Rescanati), Стефано Пьевано (въ Museo Civico), Семитеколо (Акад. 23), Альтикьери да Зевіо (Museo Civico съ двучѣтными одеждами ⁴⁾), съ датой 1389 г.), Якопо Аванци (Акад. 22, 1367 г.) Giovanni de Venetia, Andrea da Murano. Это обстоятельство ясно указываетъ на сліяніе греческой и итальянской манеры, которое и побуждаетъ антикваровъ искать именъ въ средѣ начинавшихъ живописцевъ Венеціи, Падуи,

¹⁾ Ibid, p. 212, 215, 217. Ср. боковыя тѣбла иконы «Успенія», съ изображеніями свв. воиновъ, и рядъ итало-критскихъ иконъ въ «Матеріалахъ» Н. П. Длхачева.

²⁾ Икона академіи № 21, Testi, рис. p. 121.

³⁾ Рис. въ соч. Тести, стр. 121—124, 151—3, 155, 158—9, 161—3 (рис. № 26, который Вентури правильно сопоставляетъ съ иконою Галл. Корсини, хотя Тести (стр. 168) признаетъ въ этомъ сходствѣ лишь «общіе источники»: обѣ иконы греко-итальянскаго письма); далѣе на стр. 175 приписыв. мастеру Guglielmo, на стр. 180 Акад. 4—Симону, 182. Рис. на стр. 180 (Акад. № 13) представляетъ Б. М. съ миндалевиднымъ ореоломъ на груди, внутри котораго заключенъ Предвѣщный Младенецъ. Под. икона Симона изъ Кузиге (во Фриулѣ) въ той же Акад. № 18. Значеніе этихъ символическихъ иконъ по отношенію къ нашимъ иконамъ «Б. М. Блаженное Чрево» несомнѣнно.

⁴⁾ Testi, p. 123, прим. 1.

Болоньи. Въ Городскомъ Музеѣ Венеціи, затѣмъ, цѣлый залъ наполненъ болѣе или менѣе слабыми работами XIV вѣка, между которыми есть до 40 Мадоннъ греко-итальянскаго письма, поддѣлывающагося подъ манеру Джентиле Фабріано, Виварини, флорентинскихъ мастеровъ; здѣсь нерѣдко Младенецъ представляется въ зеленомъ хитонѣ или даже нагимъ. Многія Мадонны представлены «млекопитательницами», стало быть, въ сіенской манерѣ.

Далѣе, греко-итальянскія иконы имѣются въ церкви св. Марка, въ разныхъ ея мѣстахъ по стѣнамъ (у лѣваго бокового алтаря образъ «Одигитріи» XV в.; подъ нимъ образъ Б. М. въ типѣ нашей Тихвинской, съ именемъ «Элеусы»), въ соборѣ о. Мурано (чуд. образъ *Madonna delle grazie*, писанный, по преданію, св. Лукою, съ Младенцемъ, держащимъ яблоко, греко-итальянскаго письма XIV в.; далѣе икона Б. М. съ воздѣтыми руками, письма XIV в., еще въ темно-пурпурномъ мафоріи), соборѣ о. Торчелло (тамъ же и антикварная лавочка, съ греко-итальянскими иконами), въ церквахъ Кіуджіи (по указанію Тести) и пр., и пр. Во дворцѣ дожей надъ входомъ въ залъ del Scrutinio, еще оставлена въ кіотѣ икона Б. М. на тронѣ съ двумя ангелами по угламъ, молящаяся Младенцу, лежащему у нея на колѣняхъ, греческаго письма.

Главное венеціанское собраніе итало-критскихъ иконъ находится въ домѣ греческой церкви во имя вм. Георгія (S. Giorgio dei Greci), и отчасти въ самой церкви, но большинство иконъ относится къ XVI—XVII столѣтіямъ, т. е. къ позднѣйшей итало-критской школѣ, лежащей внѣ нашей задачи.

Значеніе падуанской школы для грекоитальянской иконописи указывается цѣлымъ рядомъ именъ художниковъ Возрожденія, выработавшихъ лучшіе образцы религіознаго искусства: Альтикьері, Якопо д'Аванцо, Гваріенто, Скварціоне, Мантанья. Изъ нихъ особенно важенъ Гваріенто, несомнѣнно, послужившій образцомъ для греческой иконописи: достаточно сравнить серію его иконъ (1340—1350 гг.) въ Музеѣ Падуи изъ разнятой росписи капеллы: Мадонна съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ и съ жезломъ въ правой, лики и чины ангельскіе—(по греческому подлиннику), олицетворенія добродѣтелей; Евангелисты являются лучшими иконными оригиналами (замѣчательна въ деталяхъ воинскихъ облаченій близость къ типамъ нашей «Строгановской» школы). Въ томъ же Музеѣ № 3—*Pietà* греческаго письма, съ І. Богословомъ и Іосифомъ по сторонамъ, на скалѣ Голгофы, № 4—Б. М. *Salus infirmorum*, 374—греко-итальянское «Умиленіе» (типа «Взыграніе»), 375 и 379—«Млекопитательница» и много другихъ подобныхъ иконъ.

Замѣчательная икона Флорентинскихъ Уффицій за № 1 (рис. 84), которая по этикету относится къ произведеніямъ византійскаго искусства

X столѣтія, на самомъ дѣлѣ, принадлежитъ къ произведеніямъ италогреческой школы XV в. и находитъ себѣ самую полную аналогію въ указанномъ ряду греко-итальянскихъ иконъ въ собраніи Лихачева и Ватиканскаго музея. Икона эта въ квадратномъ углубленіи представляетъ Богоматерь



Рис. 84. Икона греко-итальянскаго письма XV вѣка, Уффици № 1.

съ Младенцемъ передъ собою, сидящую на престолѣ, среди двухъ преклоняющихся архангеловъ. Младенецъ благословляетъ двуперстнымъ сложеніемъ, что, въ данномъ случаѣ, указываетъ также на латинское вліяніе. Два преклоняющихся архангела протягиваютъ руки, покрытыя полами ихъ мантий, но ничего въ этихъ рукахъ не держатъ, что, отчасти, указываетъ на иконописное забвеніе. Ихъ мантии представляютъ шелковую

двуличную ткань, отливающую краснымъ цвѣтомъ и кающуюся голубою на свѣту. Богоматерь покрыта темно-краснымъ мафоріемъ; Спаситель въ золотистыхъ одеждахъ. Фонъ иконы голубой, свѣтлый. Рама, или окладъ иконы, расписаны шестнадцатью полубюстами большихъ и малыхъ пророковъ, держащихъ въ рукахъ атрибуты и развитые свитки съ изреченіями своихъ пророчествъ. Именно эти свитки наиболѣе ясно указываютъ на западные образцы, которыми пользовался иконописецъ. Напротивъ того, типы пророковъ всѣ скопированы съ византійскихъ оригиналовъ, хотя нѣсколько видоизмѣненныхъ. Особо любопытны атрибуты въ рукахъ пророковъ: кивотъ завѣта у Давида, модель храма у Соломона, лѣствица у Іакова, руно у Гедеона, гора у Аввакума.

Въ ц. S. Maria del Carmine во Флоренціи, въ ризницѣ любопытная икона греко-итальянскаго письма въ XV вѣка. Б. М. представлена съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ; сама въ темно-лиловомъ, Младенецъ же въ красномъ одѣяніи, покрытомъ сѣтью золотыхъ оживокъ. Тамъ же на алтарѣ и стѣнѣ капеллы имѣется образокъ Мадонны полу-греческой, полу-итальянской манеры. А одна изъ нихъ одновременно подражаетъ образамъ знаменитаго Мантеньи и византійскому пошибу. Въ той же самой церкви, въ знаменитой капеллѣ Бранкачи, большая овальная, дурного письма икона Б. М. XV — XVI вѣка, съ густыми преувеличенными тѣнями. Мать, слегка склонившись къ Младенцу, держитъ Его на лѣвой рукѣ, а правую протянула къ тѣлу Младенца. Младенецъ облаченъ въ темно-лиловую мантию и красный хитонъ. Черты ликовъ крайне утрированы, но судить о самой иконѣ трудно, такъ какъ она открыта только до трона, на которомъ изображена Б. М. Во Флорентинской академіи, подъ № 101, съ именемъ мастера Берлингieri XIII столѣтія, любопытна икона Распятія и Б. М., съ изображеніемъ Младенца на правой рукѣ. Письмо крайне грубое и ремесленное.

Въ музеѣ Барджелло, въ коллекціи Каррана, за № 26, замѣчательная греческая Панагія XV вѣка. Собраніе знаменитыхъ Уффиций является наиболѣе богатымъ по отношенію къ византійскимъ оригиналамъ, но среди нихъ нумера: 2, 7, 9, 11, 22 представляютъ грубые образцы мѣстной работы, издалека имитирующіе византійскій образецъ, очевидно, ставшій извѣстнымъ только въ грубыхъ ремесленныхъ копіяхъ, или только въ прорисяхъ. Многія иконы, по рисунку, превосходятъ то дурное, что случается видѣть на Востокѣ.

Въ церквахъ и окрестностяхъ Флоренціи, какъ напримѣръ, во Фьезоле находимъ въ соборѣ и церквахъ иногда, въ качествѣ особо почитаемыхъ иконъ, но чаще въ видѣ предметовъ старины, сохраняемыхъ въ ризницѣ, грубыя иконы Б. М. съ Младенцемъ XV или XVI вѣка, греческой манеры, но крайне вульгарной передачи. Онѣ не заслуживаютъ ни опу-

бликованія въ снимкахъ, ни болѣе подробной характеристики, а общій типъ ихъ мало чѣмъ отличается отъ римскихъ народныхъ иконъ. Единственная черта, на которую слѣдуетъ обратить вниманіе—это продолговато-узкій овалъ лица Б. М., въ отличіе отъ широкаго овала римскихъ иконъ; въ данномъ случаѣ, очевидно, воспоминаніе ближайшаго византійскаго оригинала.

Болѣе богата византійскими иконами Болонья. Въ самой академіи есть цѣлый рядъ иконъ, изъ которыхъ нѣкоторыя, какъ напримѣръ, № 239 (икона Рождества Богородицы) и № 243 могутъ быть отнесены къ XV столѣтію. Этотъ послѣдній номеръ — греческая икона Б. М. съ Младенцемъ на правой рукѣ—хорошаго письма. Б. М. облачена въ малиново-красный мафорій и лилово-черный хитонъ. Она держитъ Младенца, наклонивъ къ нему заботливо голову; благословляющій Младенецъ имѣетъ въ лѣвой рукѣ державу съ крестомъ; облаченъ въ черный хитонъ и красный гиматій. Въ городскомъ музеѣ Болоньи прекрасный крохотный образокъ *Киккской* Б. М., тончайшаго исполненія и вполнѣ обычнаго типа, т. е. съ Младенцемъ на правой рукѣ, облаченнымъ, при томъ, въ бѣлый хитонъ, съ краснымъ поясомъ и со свиткомъ, развернутымъ въ рукахъ, на которомъ читается извѣстное изреченіе: «Духъ Господень на Мнѣ» и проч. Для письма иконы характерна мельчайшая шрафировка золотомъ по красному маפורію; на головѣ Б. М. лучеобразный вѣнецъ.

Римъ могъ бы считаться наполненнымъ иконами греко-итальянскаго письма или такъ называемой итало-критской школы, если бы весь матеріалъ не былъ съ одной стороны, какъ напримѣръ, различныя (о Ватиканскомъ особо ниже) собранія,—запрятанъ пока въ кладовыя, а съ другой —сохраненъ исключительно въ видѣ многочисленныхъ чудотворныхъ иконъ, почитаемыхъ только народомъ и потому неизвѣстныхъ пока для историковъ. О собраніяхъ иконъ въ Римѣ скажемъ послѣ, а теперь остановимся только на чудотворныхъ иконахъ. Онѣ составляли долгое время предметъ особеннаго антикварскаго любопытства и усердія. Такія сочиненія, какъ Піетро Бомбелли (гравера) и Руфини, а затѣмъ томики атласа Гумпенберга¹⁾, являются только популярными изданіями, назначенными для большой публики, въ которыхъ каждый житель Рима могъ найти свѣдѣнія не только о своей ближайшей чудотворной иконѣ, но и о множествѣ другихъ, о которыхъ народная молва разносила совѣты искать у нихъ помощи въ извѣстныхъ случаяхъ. Правда, историческаго матеріала въ этихъ сочиненіяхъ совсѣмъ нѣтъ, или очень мало, такъ какъ они назначены не для историческаго

¹⁾ P. Bombelli, *Raccolta d. immagini d. B. M. Vergine ornate d. Corona d'oro*, 1792, 4 t. Rufini, A. *Indicazione d. immagini di Maria Sant. sulle mura esterne di Roma*, Roma 1853; Gumpfenberg, G. e Zanella, *Atlante Mariano*, Verona, 1844, t. VII, *Stato pontificio*.

изслѣдованія, а для назидательнаго поученія. Историческое изслѣдованіе обязано быть научнымъ и, въ предѣлахъ научныхъ средствъ, точнымъ, а назиданіе — дѣло произвола и воображенія и, главное, вѣры. Между тѣмъ, какой-либо археологической работы по римскимъ иконамъ не можетъ быть въ настоящее время и предпринято, такъ какъ сколько-нибудь точныхъ снимковъ не существуетъ, а дѣлать вновь фотографическіе снимки духовенство пока препятствуетъ, ссылаясь на народное почитаніе. Впослѣдствіи мы сообщимъ особый разборъ нѣкоторыхъ римскихъ иконъ, дѣйствительно, относящихся къ византійской эпохѣ. Что же касается иконъ позднѣйшаго греческаго или греко-итальянскаго письма, то число ихъ между римскими чудотворными иконами столь велико, даже для насъ, имѣвшихъ случай осматривать ихъ только наѣздами, что никакого обзора оно не допускаетъ. Скажемъ кратко: наиболѣе чтимыя иконы Рима относятся къ разряду иконъ греческихъ, но эти греческія второго, нами разбираемаго періода. Такъ напримѣръ: особо чтимая икона въ ц. св. Альфонса dei liuori — типа нашей Страстной — XV вѣка; икона въ ц. св. Августина (будто бы сама Одигитрія изъ Константинополя) является типомъ Одигитріи съ Младенцемъ, держащимъ книгу, привезеннымъ въ 1482 году; икона въ ц. св. Агнесы, типа Млекопитательницы; икона въ ц. Космы и Даміана — съ итальянскаго перевода Б. М. съ Младенцемъ, охватывающимъ персты Б. М.; икона въ ц. Богоматери на Корсо (S. Maria in via lata) — народный переводъ греко-итальянской иконы; такъ называемая Мадонна dell orazione представляетъ Младенца со щегленкомъ въ рукахъ. Затѣмъ рядъ иконъ Б. М. съ Младенцемъ, который держитъ въ рукахъ крестъ или крестикъ, книгу, державу; далѣе, иконъ Умиленія Б. М. (въ ц. свв. Сергія и Вакха); икона Мадонны, наз. del fonte въ Латеранѣ, представляетъ Младенца, трогающаго Мать за подбородокъ.

Иконы Богоматери въ Мессинѣ, образуя собою какъ бы особый циклъ, являются: (быть можетъ, послѣ землетрясенія 1908 года — надо говорить — *являлись*) въ то же время характернымъ историческимъ отдѣломъ, который долженъ быть рассмотрѣнъ непосредственно послѣ отдѣла греко-итальянскаго и такъ называемаго критскаго. Кратко говоря, большинство этихъ иконъ принадлежитъ къ періоду XIV — XVI столѣтій и является отчасти развитіемъ каноническихъ типовъ греческой иконографіи, установившихся въ греко-восточномъ предыдущемъ періодѣ, отчасти дополненіемъ къ нему, такъ какъ многихъ типовъ этого періода уже не сохранилось. Слѣдовательно, мы должны установить совершенно иную точку зрѣнія на памятники Мессины, чѣмъ та, которая была дана въ извѣстномъ сочиненіи Замперы ¹⁾. Въ самомъ дѣлѣ, Замперы (стр. 6)

¹⁾ Samperi Pl. *Iconologia d. Vergine Maria protettrice di Messina, ove si ragiona delle immagini di nostra signora etc.* Messina, 1644, fol.

утверждаетъ, что въ Мессинѣ нѣтъ ни одной церкви безъ греческой иконы Богоматери. Дѣйствительно, онъ какъ въ доказательство этого, представляетъ въ своемъ обширномъ сочиненіи 108 иконъ Богоматери, являемыхъ имъ древними. Намъ стоило большого труда объѣздить (въ 1906 году) большинство этихъ церквей, приблизительно слишкомъ 60; церквами, правда, Мессина до такой степени была наполнена, что въ иныхъ кварталахъ было по нѣскольку церквей, которыя оказывались часто закрытыми, или лишенными какихъ бы то ни было древнихъ иконъ. Мы выбрали это число, на основаніи приложенныхъ къ сочиненію Зампери гравированныхъ изображеній, которыя, какъ бы ни были они не выдержаны въ стилѣ, все же въ общихъ чертахъ могутъ руководить изслѣдователя уже по тому одному, что позднѣйшая композиція XVII—XVIII столѣтій сказывается сама собой. Такимъ образомъ, около 45 иконъ изъ числа изданныхъ у Зампери, мы выдѣлили изъ своего обзора, руководясь общими признаками стиля. Возможно, однако, что въ этомъ числѣ могли бы оказаться нѣсколько иконъ греческихъ, хотя позднихъ, но эту задачу приходилось предоставить мѣстнымъ изслѣдователямъ, для которыхъ время не столь ограничено, какъ для пріѣзжаго изслѣдователя. Далѣе Зампери увѣряетъ, что въ Мессинѣ нѣтъ даже дома, гдѣ бы не было иконы Богоматери и притомъ по преимуществу старой; этого обстоятельства мы провѣрить не могли, и у Мессинскихъ антикваровъ о томъ также ничего не могли дознаться, такъ какъ ихъ еще не коснулось современное антикварское просвѣщеніе, которое даже въ Италіи уже начало дорожить старинными иконами. Общую причину этого распространенія греческихъ иконъ Богоматери въ Мессинѣ Зампери видитъ въ томъ, что этотъ городъ издревле имѣлъ тѣснѣйшія связи, торговые и промышленныя съ греческимъ востокомъ и въ томъ, что когда христіанскій западъ овладѣлъ Палестиною, то именно въ Мессинѣ устроена была главная факторія для торговыхъ сношеній съ востокомъ и въ томъ же городѣ организована была перевозка по морю па востокъ пилигримовъ и устроены для нихъ пріюты и госпитали, а также рыцарскіе пріораты, а потому большинство отправлявшихся отсюда и умиравшихъ здѣсь пилигримовъ, жертвовало въ церкви Мессины свои моленные иконы. Это соображеніе Зампери, хотя довольно простое и потому легко допустимое, не подтверждалось для насъ фактическими данными, такъ какъ большинство старыхъ иконъ въ Мессинѣ оказывалось не моленными иконами, но большими мѣстными и вообще церковными образами, а потому, если подобные случаи и имѣли мѣсто въ дѣйствительности, однако, не ими приходится объяснять это распространеніе греческихъ иконъ, а, очевидно, общеою причиною господства въ этомъ городѣ какъ разъ греческаго населенія и греко-восточной иконописи. Равно и вся

легендарная сторона преданій, сохраняемыхъ о различныхъ Мессинскихъ иконахъ, не даетъ историческаго зерна, такъ какъ, въ большинствѣ случаевъ, представляетъ обычное сочиненіе къ иконамъ, пользующимся особымъ почитаніемъ. Таковы, напримѣръ, рассказы о восьми иконахъ Мессины, чудеснымъ образомъ попавшихъ въ нее, или принесенныхъ невѣдомою таинственною силой. Въ настоящемъ случаѣ, рассказы эти только повторяютъ обычную тему объ иконахъ во время иконоборческаго гоненія. Къ тому же, самое сочиненіе Зампери, исполненное усердія, но лишенное исторической достовѣрности, грѣшитъ, прежде всего, въ самой передачѣ преданій.

Переходя затѣмъ къ разсмотрѣнію иконъ въ церквахъ Мессины и располагая ихъ въ алфавитномъ порядкѣ по названію церквей, мы находимъ въ ц. Б. М. Цистерціанскаго монастыря S. M. dell'Alto одно изображеніе греческаго стиля, относящееся, повидимому, къ XIV или XV столѣтію. На главной иконѣ (Зампери, табл. 44) два ангела держатъ поднятую завѣсу, за которой видна Б. М. съ Младенцемъ на престолѣ въ киево-печерскомъ типѣ, причеиъ Младенецъ сидитъ нѣсколько сбоку. Въ капеллахъ той же церкви, по указаніямъ Зампери, три старинныхъ иконы съ латинскими названіями, видоизмѣняющими греческія: Б. М. Побѣдительная (della Vittoria), Скоропослушница (dell' Udienza), Милостивая (della Grazia).

Въ церкви, носящей названіе католической La cattolica, но которая, между тѣмъ, оказывается главной греческой церковью Мессины, еще сохранившей нѣкоторые обряды греко-православной церкви, мы разыскали за алтаремъ икону Б. М., очевидно, греческаго, если не аеонскаго письма, съ греческою надписью имени «Элеуса». Между тѣмъ, по положенію Богоматери и Младенца, эта икона одинъ изъ списковъ Одигитріи, хотя въ томъ вариантѣ, который послужилъ оригиналомъ для нашей Тихвинской иконы, такъ какъ фигура Младенца, обернутая слегка въ профиль, имѣетъ подвернутую ножку. Икона эта раньше находилась въ ризницѣ и въ недавнее лишь время помѣщена въ капеллѣ. Судя по характеру ликовъ, темно-малиновому мафорію Б. М., ея синему хитону и оранжевому хитону Младенца, икона относится, по всѣмъ расчетамъ, уже къ XVI вѣку.

Въ той же самой церкви находится (рис. 85) и пресловутая Мадонна di grafeo, имя которой Зампери выводитъ, весьма понятно, изъ того же преданія о письмѣ Б. М., считая слово grafeo, произведеннымъ отъ греческаго γραφή такъ, что это, будто бы выйдетъ та же самая «Мадонна письма» Madonna della Lettera. Б. М. эта имѣетъ типъ Иверской иконы, но съ тою разницею, что Мать и Сынъ оба глядятъ другъ на друга и Сынъ обнимаетъ Мать. Икона эта находится въ настоящее

время въ лѣвомъ боковомъ алтарѣ упомянутой церкви грековъ-католиковъ. Фонъ иконы золотой, красноватаго червоннаго золота (какъ большинство иконъ греко-восточной иконописи), Б. М. въ темно-красномъ облаченіи, а Младенецъ въ желто-коричневомъ. Икона эта считается одною изъ реликвій греко-восточной церкви Италіи, самый же храмъ, въ которомъ она хранится, несмотря на всю свою нищенскую наружность, еще сохраняетъ извѣстныя привилегіи, дарованныя папствомъ,



Рис. 85. Чудотворный образъ Б. М., наз. «Письма Б. М.», въ Мессинѣ, въ ц. Каеолической.

замѣшавшимся въ латинскомъ мірѣ грекамъ: настоятель церкви носить имя *протопапы*, т. е. благочиннаго греческихъ церквей Мессины.

Одна изъ многочисленныхъ иконъ Богоматери Одигитріи дала самой церкви нѣкоторое значеніе, такъ какъ эта икона почиталась прибѣжищемъ военныхъ людей и предохранительницею отъ опасности войны (*Madonna d. Jtria dei pericoli*; церковь же принадлежитъ пріорату Іерусалимскихъ кавалеровъ и освящена во имя Іоанна Крестителя (*S. Giov. Battista dei priorato dei cav. gerosolymitani*). Икона эта (Зампері, рисунокъ 16) подходитъ къ типу Владимірской Богоматери, прославлена,

между прочимъ, тѣмъ, что въ пожаръ 1589 года осталась нетронутою, и, дѣйствительно, принадлежить, судя по стилю, къ XV вѣку. Икона эта, какъ и большинство римскихъ ей подобныхъ, есть произведеніе на-роднаго греко-итальянскаго мастерства иконописи, по итальянскому обычаю украшенная рельефнымъ нимбомъ, имѣетъ одинъ аршинъ вышины и около двухъ третей аршина ширины. Младенецъ представленъ охва-тившимъ шею Матери, Онъ одѣтъ въ бѣломъ хитонѣ и красномъ гиматіи, который окутываетъ Его сзади, какъ широкій поясъ. Б. М. подъ тем-нымъ мафоріемъ.

Греческія иконы Б. М. указываются Зампері въ ц. св. Маріи Новой и особенно Богоматери Чудесъ (*S. M. dei miracoli*), въ иконѣ, на-ходящейся въ монастырѣ имени Б. М. Святого Духа (Зампері, рис. 49). Икона эта поступила, по заключенію Зампері, еще въ 1303 году и на-поминаетъ собою, дѣйствительно, итальянскіе типы Богоматери Млеко-питательницы.

Мадонна, извѣстная подъ именемъ «Благополучной Гавани (*Mad. di porto Salvo*) въ монастырѣ св. Клары (Зампері, рис. 51) предста-вляетъ своеобразное «Умиленіе» Божьей Матери. Младенецъ охватываетъ правою рукою, сидя Самъ на лѣвой рукѣ, а Она обнимаетъ Его обѣими руками.

Подобная же Б. М. «Умиленіе,» подъ именемъ св. Маріи Мальфино, будто бы даръ рыцаря Льва Мальфино въ 1195 году, находится въ мо-настырѣ св. Варвары, по указанію Зампері (рис. 47). Иконы этой мы не могли видѣть, такъ какъ не могли найти церкви ни имени Вар-вары, ни имени Маріи Мальфино. Самое имя этого будто бы Мессин-скаго рыцаря представляетъ, повидимому, сокращеніе «Амальфитано» и свидѣтельствуетъ о греческой иконѣ. Рисунокъ Зампері представляетъ, дѣйствительно, снимокъ греческой иконы Умиленія, любопытной, какъ ранній оригиналъ православныхъ иконъ этого имени.

Во всѣхъ отношеніяхъ любопытный образъ Богоматери «Лѣстницы» *S. M. della Scala* (Зампері, рис. 37) представляетъ оригинальный пе-реводъ «Деисусной» Богоматери, правую руку умиленно прижавшей къ груди, а въ поднятой лѣвой держащей небольшую лѣстницу, точнѣе мо-дель лѣстницы. Икона сохраняется въ женскомъ монастырѣ того же имени, по словамъ Зампері (стр. 314 сл.), находившемся въ большомъ почтеніи у сицилійскихъ королей, воспитывавшихъ въ немъ своихъ до-черей. Правда, историческія свѣдѣнія начинаются о ней только съ XVI вѣка, но и тогда это была придворная церковь. Возможно, что монастырь, какъ увѣряетъ Зампері, существовалъ уже въ XII вѣкѣ, и извѣстное чудо остановки корабля въ гавани относится, если не къ Им-ператору Фридриху, то къ королю Фридриху II, начавшему царствовать

въ Мессинѣ въ 1220 году. Однако, самое имя монастыря могло произойти натурально отъ его положенія на возвышенномъ мѣстѣ Мессины, какъ и вообще большинство монастырей этого города расположилось надъ нимъ, и входъ въ эти монастыри по разнымъ лѣстницамъ, замѣняющимъ здѣсь переулки, начинался съ верхней улицы, которая и получила названіе Монастырской (*via dei monasteri*). Греко-православная церковь имѣетъ въ своей иконографіи тоже атрибутъ лѣстницы, но не при «Девисусномъ» типѣ.

Насъ интересовало также, имѣются ли въ музеѣ Мессины какія либо старыя иконы Б. М., перешедшія туда изъ церквей или собранныя по домамъ и антикварамъ. Оказалось, что этотъ важнѣйшій отдѣлъ южно-итальянскаго искусства, сыгравшій такую видную роль въ подготовкѣ такъ называемаго Возрожденія, находился въ большомъ пренебреженіи и содержалъ не болѣе дюжины иконъ болѣе старыхъ, нежели древнихъ. Нѣкоторыя иконы, однако, не лишены значенія въ качествѣ греческихъ, неизвѣстныхъ пока оригиналовъ для иныхъ темъ русской иконографіи. Такъ, мы отмѣтили тамъ слѣдующія иконы: 1) Икона Б. М. въ типѣ *Страстной*, но съ двумя ангелами, XVII вѣка. 2) Б. М. безъ Младенца, держитъ въ рукахъ Распятіе. 3) *Млекопитательница* прекраснаго письма, съ Блаженнымъ Іосифомъ въ сторонѣ, еще византійскаго типа, не позже XV столѣтія. 4) Божія Матерь «Умиленія» или типа «Сладкаго Цѣлованія» съ 16 праздниками. 5) Копія Горгоепикоосъ.

Время беретъ свое, и даже въ Ватиканѣ раскрылись вѣковые склады кладовыхъ, и изъ нихъ на свѣтъ Божій выносятся драгоцѣнные во всѣхъ отношеніяхъ памятники древняго искусства ¹⁾. Ватиканская пинакотейка, перенесенная въ нижній этажъ съ прежней высоты, обогатилась нынѣ нѣсколькими залами рѣдкостныхъ произведеній итальянской живописи XIV и XV столѣтій. Христіанскій музей Ватикана, ограниченный ранѣе древностями катакомбъ и немногими древними иконами, въ настоящее время украсился драгоцѣннымъ кладомъ, найденнымъ въ Латеранѣ, а въ ближайшемъ будущемъ долженъ быть обогащенъ выставкою большого собранія произведеній греко-итальянской иконописи, числомъ болѣе 200. Ватиканское собраніе иконъ составилось, конечно, всего болѣе изъ приношеній всякаго рода, вкладовъ, пожертвованій и подношеній. Однако, въ значительной степени играла въ этомъ случаѣ роль и антикварная страсть, овладѣвшая многими папами. Между ними на первомъ мѣстѣ стоялъ, конечно, знаменитый въ археологіи папа Павелъ II (1464—1471),

¹⁾ Въ только что вышедшемъ посмертномъ *Сборникъ мелкихъ трудовъ* графа А. С. Уварова, Москва, 1910, т. I, издано подъ заглавіемъ: *Образцы Византійскаго и Русскаго иконописанія* описаніе ряда иконъ Ват. Музея, исполненное еще въ 1859 году, нынѣ иллюстрированное таблицами фототипій: XCI—CIX съ фотографій Музея.

любитель и знатокъ не только антиковъ, но и, въ частности, именно византійскаго искусства ¹⁾, его складней, образовъ, шелковыхъ тканей и пр. Папа былъ родомъ изъ Венеціи (кард. Пьетро Барбо) и долженъ былъ получить именно пристрастіе къ итапо-критскимъ образамъ. Кстати, пошло паденіе Византіи, наводнившее Италію византійскими произведеніями. Преобладающимъ типомъ въ рукописномъ инвентарѣ (въ Рим. Госуд. Архивѣ) 1447 г. его собранія была, дѣйствительно, *usop gra esa*. Нѣкоторое число ихъ было выставлено ранѣе, какъ главное зерно выставки, въ Гротта-Феррата въ 1905 году и стали извѣстны, благодаря упомянутой публикаціи г. Антоніо Муньоса ²⁾. Въ этомъ своемъ изданіи молодой ученый начинаетъ свое обозрѣніе указаніемъ на одну икону — диптихъ Тосканской школы XIII столѣтія, въ собраніи Стербини и другую икону Богоматери въ Ватиканѣ. Въ первой Богоматерь представлена въ типѣ Чимабуе и Дуччіо въ то время, какъ всѣ прочіе сюжеты диптиха имѣютъ характеръ чисто византійскихъ миниатюръ. Во второй — Богоматерь даже была многими знатоками итальянской живописи прямо приписана одними — Дуччіо, другими — Чимабуе или его ученикамъ и, между тѣмъ, она имѣетъ видъ греко-восточной иконы. Указывая на это сліяніе восточной иконописи съ итальянской живописью, молодой изслѣдователь говоритъ, что онъ рѣшительно затрудняется называть то или другое имя по поводу этихъ иконъ: слишкомъ трудно, говоритъ онъ, различать художниковъ въ такой періодъ, для котораго еще цѣлый рядъ вопросовъ остается для насъ темнымъ. Авторъ видитъ смѣшеніе флорентинскаго стиля, сіенскаго, византійской миниатюры и греческой иконописи, а, на самомъ дѣлѣ, и въ той, и въ другой иконѣ мы должны со временемъ найти опредѣленные иконописные пошибы извѣстныхъ мѣстностей Италіи и при томъ въ опредѣленный историческій періодъ.

Прошло уже для науки то время, когда мы, вслѣдъ за первыми изслѣдователями византійской и русской археологіи, повторяли съ убѣжденіемъ шаблонную фразу, будто бы византійское искусство и его вѣтви жили исключительно преданіями и ремесленнымъ повтореніемъ одного и того же художественнаго образца. Въ настоящее время даже поверхностный взглядъ успѣлъ уже обнаружить въ этой области такую же историческую смѣну различныхъ стилей и пошибовъ, какая наблюдается нами въ искусствѣ лично, съ тою лишь разницею, что основныя композиціи и сами иконографическія темы остаются пригодными въ теченіе столѣтнихъ періодовъ. Однако же, какъ мы ясно видимъ даже въ тра-

¹⁾ Eugène Müntz *Les arts à la cour des papes*, II, 1879, p. 134—144.

²⁾ *L'art byz. à l'Epos. de Grottaferrata*. Въ настоящее время собраніе иконъ размѣщено въ особомъ залѣ, примыкающемъ къ заламъ Пинакотеки и все фотографировано.

диціонной иконографіи Богоматери, каждый вѣкъ, а нерѣдко, въ его предѣлахъ, каждое живущее поколѣніе вноситъ новыя темы и новыя сочиненія, обязанныя такому же личному вдохновенію, которое водить кистью признанныхъ художниковъ.

Слѣдующее въ хронологическомъ порядкѣ мѣсто развитія италокритской иконописи долженъ представлять Аѳонъ, котораго обители, начатыя постройкой, соборы и церкви съ многочисленными придѣлами



Рис. 86. Средняя часть иконы Амбр. Лоренцетти въ Академіи Сіены, фот. Алиари 9636.

и обширными росписями, повели за собою открытіе дѣятельныхъ мастерскихъ въ XV и XVI столѣтіяхъ. Болѣе или менѣе извѣстна уже крупная роль, сыгранная аѳонскими стѣнными росписями въ дѣлѣ выработки позднѣйшей греческой иконографіи. Въ настоящее время подлежитъ новому разслѣдованію вопросъ объ отношеніяхъ этой позднѣйшей иконографіи къ собственно византійской. Въ самомъ дѣлѣ, если мы доселѣ не имѣемъ критическаго разбора отношеній византійской и, напримѣръ, аѳонской стѣнописи, то именно потому, что между ними есть посредствующее звено — стѣнописи греко-славянскія и итальянскія XIV и XV столѣтій. Но даже, оставивъ въ сторонѣ стѣнопись и основываясь исключительно на иконахъ аѳонскихъ обителей ¹⁾, мы можемъ сказать,

что аѳонскій иконописный пошибъ даетъ лишь кустарную форму греко-итальянскаго оригинала. Письмо становится менѣе плавкимъ, менѣе эмалевымъ, краски менѣе чисты, тѣни болѣе черны и тяжелы, а блики болѣе рѣзки и ремесленны. Въ то же время композиція иконы проще, размѣры фигуръ и самыхъ иконъ крупнѣе, общій типъ импонируетъ своимъ архаизмомъ и аскетическою строгостью. Особенно любопытно сравнить такую архаическую передѣлку какихъ либо наиболѣе трогательныхъ и живописныхъ темъ, какъ, напримѣръ, Умиленія, Взыгранія Мла-

¹⁾ «Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ», стр. 129—193.

денца, Сладкаго Лобзанія и т. п. Повидимому, именно здѣсь или, по крайней мѣрѣ, наиболѣе на Аѳонѣ и была выполнена та передѣлка изящнаго итальянскаго образца, которая возвратила ему иконный греческій характеръ и приспособила новый типъ для варварскихъ странъ.



Рис. 87. Икона Б. М. греко-итальянской школы, въ Ватик.
Хр. Музеѣ № 230.

Представляемъ, напр., для сравненія итальянскій типъ Б. М. съ Младенцемъ, держащимъ свитокъ, у Амбр. Лоренцетти (рис. 86), ту же тему по греческому образцу въ итальянской иконѣ Ватикана (рис. 87) и, наконецъ, аѳонскій образъ въ Ксенофѣ (рис. 88) вмѣстѣ съ старою русскою гравюрою (рис. 89).

Обиліе греко-итальянскихъ иконъ среди аеонскихъ чтимыхъ становится понятнымъ само по себѣ, такъ какъ большинство аеонскихъ иконъ Б. М., какъ это было въ свое время указано ранѣе, представляетъ переработку типа Одигитріи въ сторону душевнаго выраженія. Въ нихъ



Рис. 88. Икона Б. М. въ м. Ксенофѣ на Аеонѣ.

Б. М. представляется любовно обращенною къ своему Сыну. Сообразно съ этимъ, измѣнены и другія композиціи Б. М. съ Младенцемъ, и въ большинствѣ ихъ поэтому голова Б. М. постоянно представляется наклоненною къ Младенцу. Впослѣдствіи, болѣе подробнымъ разборомъ

деталей мы постараемся доказать, что этимъ вариантамъ принятыхъ темъ обязана иконографія и сочиненіемъ такого рода эпитетовъ, какъ, напримѣръ, «Скоропослушница», «Непрестанной Помощи», «Предвозвѣстительница» и пр. и пр., которые именно изобрѣтены были, повидимому, на Аѳонѣ. Возможно также, что именно здѣсь, на Аѳонѣ, стали давать иконамъ вкладнымъ или привознымъ изъ разныхъ мѣстностей имена: Египетской, Аравійской, Антіохійской, Никейской, Болгарской, Лиддской, Киккской или что то же — Кипрской и пр. и пр. Въ этомъ числѣ многія иконы были уже восполненіемъ древнѣйшихъ чтимыхъ, но исчезнувшихъ иконъ, напр., хотя бы Іерусалимской, которая нѣкогда говорила Маріи Египетской, и которой «мѣсто» въ Іерусалимѣ, гдѣ икона ранѣе была, видѣлъ Даниилъ Паломникъ (у великихъ дверей б. ц. во имя Воздвиженія ч. Креста: «ту бо стояше икона святыя Богородицы, въ притворѣ у дверей тѣхъ близъ»). Икона же была, по преданію, перенесена въ Константинополь, и тамъ видѣли ее наши паломники (діаконъ Игнатій въ 1390 г.), Александръ, Зосима въ 1420 г. въ Софіи у Великихъ Вратъ. Повидимому, мы имѣемъ здѣсь рядъ трехъ иконъ, послѣдовательно замѣщавшихъ одна другую, и послѣдняя изъ нихъ, дошедшая до насъ въ спискахъ и прорисяхъ XVI и XVII вѣка, имѣетъ характеръ итало-критскихъ писемъ.



Рис. 89.

Въ свою очередь, тому же Аѳону придется приписать большую роль и въ распространеніи иконъ своихъ мастерскихъ по всему православному Востоку. Въ самомъ дѣлѣ, аѳонскіе типы Спасителя и Богоматери появились въ Россіи почти въ то же время, какъ они возникли на самомъ Аѳонѣ, т. е. уже въ XVI вѣкѣ. Принимая съверъ Россіи и Новгородъ за самыя отдаленныя, по трудности сообщенія, отъ Аѳона страны, можемъ, очевидно, не удивляться тому: какимъ образомъ композиція (рис. 90) Шуйско-Смоленской иконы Б. М., идущая изъ итальянскаго источника, могла очутиться въ Грузіи, въ видѣ иконы (рис. 91)



Рис. 90. Образъ Чудотворный Б. М. «Шуйской Смоленской» въ Шуѣ,
прорись Филимон. собр.

въ Гелатскомъ монастырѣ, близъ Тифлиса. Явленіе Шуйской Б. М. точно неизвѣстно, но относится, повидимому, уже къ началу XVII столѣтія. Гелатская икона замѣчательна также по своему серебряному чеканному окладу, покрывающему сплошною ризою всю живопись и коймы иконы. Икона относится ко временамъ Баграта III (†1548), такъ какъ подъ изобра-



Рис. 91. Икона Б. М., чеканная на серебрѣ, въ соборѣ Гелатскаго м-ря, моленіе родственниковъ Баграта III († 1548).

женіемъ Б. М., въ молитвенномъ положеніи представлены и названы въ длинной надписи, начальникъ казнохранителей и его жена, племянница Баграта. ¹⁾ Любопытно, что преувеличенно тонкій носъ лика Б. М. сближаетъ этотъ типъ съ иконами Θεодоровскою, Владиміровскою и друг.,



Рис. 92. «Матеріалы» Н. П. Лихачева, т. XVII, 33.

и что въ грузинскомъ титулѣ, около нимба, Б. М. названа именемъ «Влахернской».

Періоды перехода греко-итальянскихъ иконографическихъ типовъ на Аѳонъ, а равно и въ мастерскія собственной Греціи, какъ и самыя эпохи изготовленія греко-итальянскихъ иконъ, придется, по всей вѣроят-

¹⁾ См. Опись памятниковъ древностей Грузіи. 1890. Стр. 33—34, рис. 16.

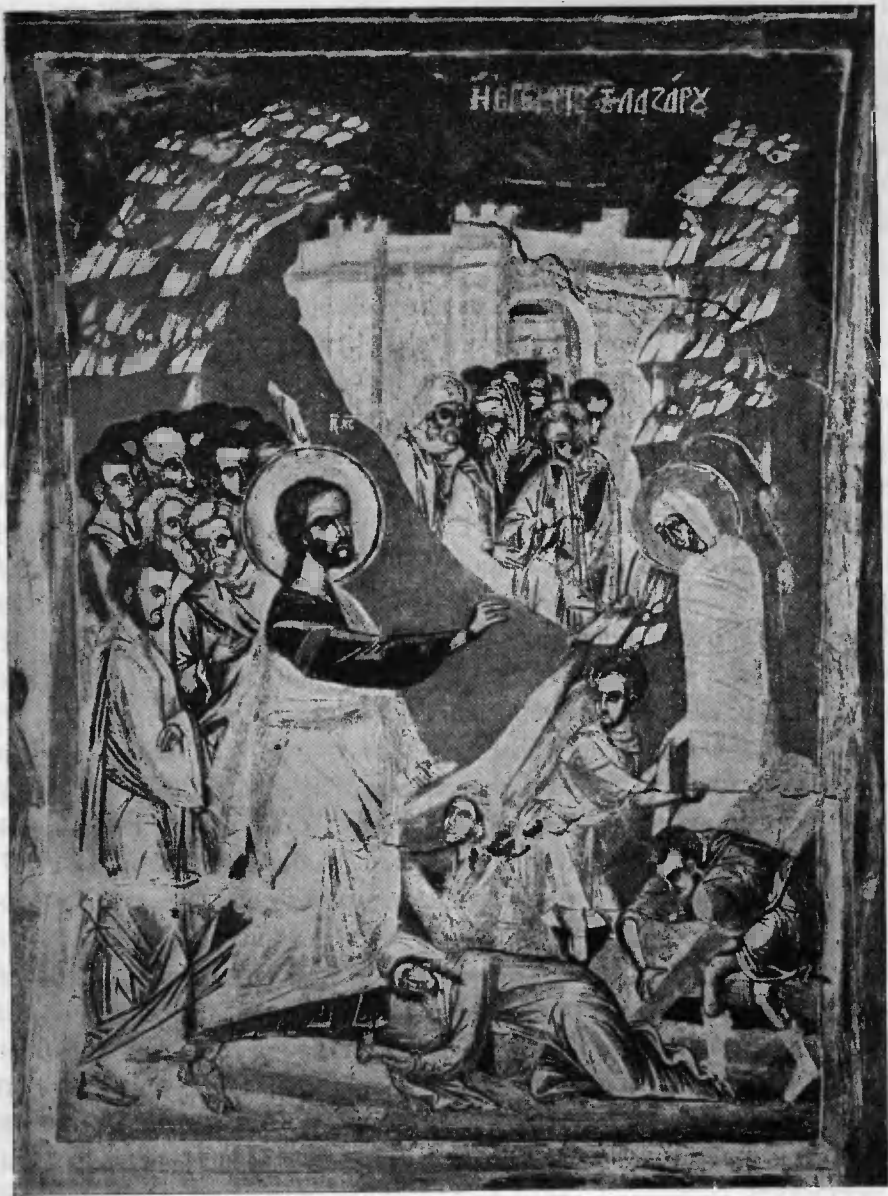


Рис. 93. Параклисъ Георгія въ мон. Павла на Аеонѣ, 1423 г.
Воскрешеніе Лазаря.

ности, устанавливать различными косвенными путями; примѣромъ этого избираемъ одну представившуюся тему: *Воскрешеніе Лазаря*. Рис. 92 передаетъ намъ греко-итальянскую икону, изданную въ матеріалахъ Н. П. Лихачева, таб. XVII — 33, повидимому, венеціанской манеры. На этой [иконѣ, передающей въ осложненномъ видѣ и въ живопис-

ной обстановкѣ евангельское событіе, мы находимъ много характернаго итальянскаго, наиболѣе, изъ эпохи XIV вѣка, и знакомаго намъ по раннимъ сѣнскимъ и отчасти флорентинскимъ переработкамъ византійскихъ миниатюръ. Особенно характерна раздѣлка двухъ горокъ, какъ бы обрамляющихъ каменистую лещадную дорогу изъ Виваніи, которая обозначена здѣсь городскими воротами, наверху этого «стропотнаго» пути. Изыщная композиція представляетъ двѣ группы: апостоловъ—слѣва и родственниковъ Лазаря—справа, а посреди въ иконномъ стилѣ Спасителя, со знакомъ благословенія, вызывающаго Лазаря. Не касаясь того, какъ произошла вся переработка византійской темы, скажемъ кратко, что эта итальянская переработка перешла цѣликомъ въ греческую иконопись ¹⁾. Такъ, въ росписи Андроника Византійца въ Георгіевскомъ параклисѣ монастыря Павла 1423 года (рис. 93) имѣется какъ разъ почти копія такой именно иконы, и во всякомъ случаѣ, греко-итальянской композиціи, сохраняющей даже тѣ же самые типы, какъ, напримѣръ, Спасителя, съ тою лишь разницею, что городскія ворота раздѣланы несравненно сложнѣе; затѣмъ, группа родныхъ поставлена дальше; дороги нѣтъ, и около могилы хлопочутъ двое отроковъ, а не одинъ. Но всѣмъ фигурамъ сохраненъ тотъ же самый итальянскій, не греческій характеръ, при византійской основной схемѣ ²⁾.

По всѣмъ вышеприведеннымъ соображеніямъ, итапо-критскія иконы должны были заходить на Русь въ большомъ числѣ и, какъ мы предполагаемъ, двумя путями: западнымъ—черезъ Галичъ и юго-восточнымъ—черезъ порты Чернаго моря, пока они не были закрыты для торговли. Но, конечно, главною вѣтвью этой школы, отправлявшей иконы на Русь, какъ своего рода отпускной товаръ, были мастерскія славянскихъ земель Балканскаго полуострова и Аѳона. Дальнѣйшія изслѣдованія должны будутъ объяснить намъ, какимъ путемъ перешли извѣстныя техническія и художественныя особенности греко-итальянской школы въ иконопись новгородскую и псковскую, а впослѣдствіи появились и въ Москвѣ. Такъ, напримѣръ, предстоить особое разслѣдованіе двуцвѣтныхъ рефлексовъ новгородской школы, о которыхъ мы говорили выше: составляетъ ли это результатъ копировки греко-итальянскихъ образцовъ, или же можетъ быть доказано однородное развитіе въ новгородской школѣ данной

¹⁾ Между изданными византійскими рисунками темы см. Н. Покровскаго «Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, 1892, стр. 253, рис. 125; Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ, табл. XLVII.

²⁾ Фотографія, снятая г. Л. Никольскимъ, воспроизведена уже въ снимкѣ при его сочиненіи объ аѳонскихъ стѣнописцахъ: см. Иконописный Сборникъ, вып. II, 1908, рис. къ стран. 76-й.

манеры. Лично мы предполагаемъ первое, но при этомъ должны оговорить, что въ аеонской иконописи вполне подобнаго не встрѣчается.

Всѣ перешедшія къ намъ въ оригиналъ греко-итальянскія иконы (въ Москвѣ, въ мироварной палатѣ, въ патріаршей ризницѣ, ризницѣ Троице-Сергіевой лавры и пр.) носятъ названіе греческихъ и выдѣляются особенно изяществомъ письма, колорита и типовъ. Что касается собраній старыхъ иконъ, то наиболѣе значительная серія итало-критскихъ иконъ находится въ музеѣ Кіевской духовной академіи, гдѣ составляетъ лучшее украшеніе этого иконнаго собранія. За исключеніемъ небольшого числа привезенныхъ съ Аѳона А. Н. Муравьевымъ—почти всѣ эти иконы входятъ въ составъ дара Академіи отъ преосвященнаго Порфірія, собиравшаго ихъ на Востокѣ, въ Египтѣ и на Синаѣ. Иконное собраніе Русскаго Музея въ С.-Петербургѣ имѣетъ нѣсколько болѣе пятидесяти номеровъ критскихъ иконъ ¹⁾, по преимуществу съ Аѳона, повидимому, изъ собранія П. И. Севастьянова. Но есть и собственно греко-итальянскія иконы въ этомъ собраніи, какъ, напримѣръ, замѣчательный иконостасъ мелкихъ иконъ, содержащихъ въ себѣ частью темы акаѳиста Б. М., частью праздники. Это собраніе иконъ одного письма и времени принадлежало Императрицѣ Маріи Александровнѣ и представляетъ работу греко-итальянской школы XV вѣка съ значительнымъ вліяніемъ итальянскихъ композицій, а также и самой фактуры. Въ этихъ мелкихъ иконахъ мы находимъ подборъ различныхъ типовъ Б. М., избранныхъ для разныхъ темъ: образъ Млекопитательницы—для поклоненія пастырей (Младенецъ съ голыми ножками и въ красной рубашкѣ); образъ Одигитріи—съ апостолами. Далѣе встрѣчаются здѣсь типы Б. М. Печерской, Никейской и друг. (Мы еще разсчитываемъ разбирать всѣ эти темы въ связи съ итальянскою иконографіею Б. М.). Иконы этого собранія за №№ 15 и 40 представляютъ яркое примѣненіе двуцвѣтной фактуры.

Возвратившись къ своей темѣ, скажемъ, поэтому, кратко, что собраніе фотографій, нынѣ выполненныхъ съ иконной коллекціи Ватиканскаго музея, обнаружило цѣлый подборъ сюжетовъ греческой иконописи, такъ или иначе переработанныхъ въ манерѣ итальянскихъ школъ XIV и XV столѣтій. Но, что еще болѣе важно, эта переработка не затронула основнаго византійскаго иконнаго типа и, наоборотъ, подчинила ему всѣ художественныя новости, взятые отъ премирующихъ мастеровъ эпохи Возрожденія. Ближайшее разслѣдованіе должно будетъ доказать съ полнѣйшей ясностью, что и здѣсь культурный періодъ человѣчества распространяется, путемъ подражанія, на всѣ родственныя сферы и

¹⁾ Н. П. Лихачева *Обзорніе отд. христ. др. въ музеѣ Имп. Александра III*. Спб. 1902.

окрашиваетъ ихъ въ свой собственный характеръ. Итальянскій Ренессансъ, задолго до того, какъ ему стать законодателемъ искусства во всей сѣверной Европѣ, выработалъ для южной Европы ея иконопись, и, такимъ образомъ, знаменитый Панселинъ, считавшійся доселѣ исключительнымъ явленіемъ въ исторіи позднѣйшаго византійскаго искусства, оказывается, на самомъ дѣлѣ, только однимъ изъ видныхъ представителей общаго направленія греческой иконописи XVI столѣтія, перерабатывавшей свое византійское наслѣдіе по образцамъ итальянскаго Ренессанса. Въ Ватиканскомъ собраніи иконъ, какъ и въ произведеніяхъ Панселина, мы находимъ какъ будто ту же самую византійскую иконографію и то же самое греческое письмо, тогда какъ, на самомъ дѣлѣ, за рѣдкими исключеніями, все это переработано подъ вліяніемъ итальянской живописи. Очень понятно, какой рядъ затрудненій представляетъ въ настоящее время всякая отдѣльно взятая икона изъ этой группы. Такъ, напримѣръ, проф. Муньосъ въ одной изъ иконъ коллекціи Стербини ¹⁾ указываетъ совмѣщеніе византійскихъ типовъ и композицій съ манерами Дуччіо и Чимабуе и въ то же время пользованіе византійскими миниатюрами, которыми руководился въ своихъ композиціяхъ тотъ же Дуччіо. А, между тѣмъ, въ той же иконѣ мы видимъ, кромѣ собственно византійскаго рисунка, еще и новое греко-итальянское письмо и, на нашъ взглядъ, эта икона, подражающая Тосканской живописи XIV столѣтія, писана въ той же Италіи иконописцами, развившимися на почвѣ усвоенія живописной манеры. Такъ, напримѣръ, фигура св. Лавренція въ этой иконѣ, въ ея пышныхъ и расшитыхъ дьяконскихъ облаченіяхъ, уже не византійскаго стиля, а, напротивъ того, греко-итальянской манеры, подражающей тканямъ сіенскихъ мастеровъ, только въ иконописномъ пошибѣ.

Ватиканское собраніе иконъ составилось, конечно, какъ и всякое, случайными способами, изъ приношеній, вкладовъ, очистки ризницъ, а, только частью, путемъ антикварскаго собиранія, по преимуществу въ самой Италіи. Различить въ этомъ собраніи какія-либо мѣстныя издѣлія иконописныхъ мастерскихъ трудно. Однако, не можемъ не указать нѣсколько иконъ съ изображеніемъ св. Антонія Падуанскаго, которыя легко могутъ принадлежать именно сѣверной Италіи, тогда какъ другія являются, по всей вѣроятности, работами побережья Италіи, начиная съ Венеціи и кончая или Анконою, или даже, быть можетъ, Калабриєю.

Въ заключеніе обзора, нельзя не остановиться съ особымъ вниманіемъ на частномъ собраніи Н. П. Лихачева, которое восполняетъ

¹⁾ *L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, 1906, p. 6, fig. 1.

указанный пробѣлъ настолько, что можетъ быть названо, помимо всего прочаго, «Кабинетомъ греко-итальянской иконописи». Н. П. Лихачеву, извѣстному собирателю русскихъ иконъ и лицевыхъ рукописей, удалось, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, объѣздами Италіи на всемъ ея протяженіи,



Рис. 94. Икона «Страстной» Б. М., письма Андреа Рико съ о. Кандін по надписи (?), въ галл. Уффицій, Аливари 925.

скупить всѣ лучшіе образцы, какіе только предлагались антикварами. Въ настоящее время было бы трудно сдѣлать что либо больше того, чѣмъ сдѣлалъ нашъ русскій коллекціонеръ. Недалеко, быть можетъ, то время, когда итальянскіе историки искусства поймутъ, что они пока

проглядѣли у себя любопытный историческій типъ. Иконы греко-итальянскаго письма иногда трудно выдѣлить съ безусловной увѣренностью изъ общаго разряда поздне-греческихъ иконъ, и съ этой точки зрѣнія можно пожалѣть, что превосходное изданіе образцовъ греческой иконописи въ изданіи Н. П. Лихачева не всегда сопровождается точнымъ указаніемъ того, гдѣ каждая икона владѣльцемъ пріобрѣтена. Конечно, мы имѣемъ, въ данномъ случаѣ, даже подписные образцы греко-итальянской живописи, но они врядъ ли могутъ служить руководителями. Такъ, въ Уффиціяхъ, за № 925, сохраняется икона «Страстной» Б. М. (рис. 94), снабженная на поляхъ латинскимъ переводомъ греческаго пѣснопѣнія, относящагося къ сюжету — см. ниже о происхожденіи иконы «Страстной» Б. М.). Внизу на иконѣ читается надпись: *Andreas Rico de Candia pinxit*, но эта надпись заподозривается со стороны своей подлинности, хотя она написана въ пошибѣ наверху начертанныхъ латинскихъ стиховъ. Если бы надпись была признаваема безусловно подлинной, мы имѣли бы въ иконѣ любопытный памятникъ работы мастера, соединившаго съ греческимъ стилемъ итальянскій вкусъ.

Серія греко-итальянскихъ иконъ, изданная Н. П. Лихачевымъ, состоитъ, главнымъ образомъ, изъ иконъ Б. М. и представляетъ лучшіе образцы по композиціи и письму. Письмо этихъ иконъ необыкновенно плавкое, почти эмалевое, отличается чистотою и глубиною тоновъ и составляетъ главное достоинство работы, такъ какъ рисунки, нерѣдко, сбиты и страдаютъ недостатками (особенно замѣтно въ контурахъ носа, губъ и щекъ).

Такого рода сложное явленіе, какъ итало-критская иконопись, не можетъ быть, конечно, опредѣлено теперь же сразу во всѣхъ деталяхъ, тѣмъ болѣе, въ сочиненіи, трактующемъ только одинъ отдѣлъ иконописи, а потому все дальнѣйшее изложеніе назначено пока быть предварительнымъ опытомъ. Въ предѣлахъ такого, по необходимости, краткаго обзора, можемъ однако различать новые сюжеты, внесенные въ греческую иконопись изъ итальянской живописи, какъ, напримѣръ: вѣнчаніе Богоматери, иконы Богоматери Млекопитательницы, типъ Умиленія и проч., которые мы будемъ разбирать впослѣдствіи каждый отдѣльно. Византійскія иконописныя композиціи измѣнились подъ вліяніемъ итальянской живописи въ сторону драматическаго ихъ оживленія, а также и расширенія обстановочной стороны, начиная съ пейзажа, замѣны прежняго, почти скульптурнаго, ландшафта живописной картиной, и кончая пестрымъ убранствомъ священныхъ лицъ, драгоценной ткани, сложными головными уборами и т. д. При всемъ томъ, типы остаются греческими или даже древне-византійскими. Наконецъ, греческая иконопись усваиваетъ здѣсь весь арсеналъ художественныхъ успѣховъ Ренессанса, начиная съ мило-

видныхъ юныхъ типовъ Богоматери, живыхъ и свободныхъ движеній Младенца и другихъ лицъ въ группѣ и, въ концѣ концовъ, овладѣваетъ мало по малу рядомъ воплощенныхъ живописью реальныхъ картинъ интимной жизни Матери и ребенка, перенесенныхъ въ религіозную среду съ цѣлью оживить потухающее религіозное чувство приближеніемъ его идеаловъ къ человѣку.

IV. Переходъ иконографическихъ типовъ Б. М. изъ греко-итальянской иконописи въ русскую. Типы Б. М. „Страстной“, „Умиленія“, „Взыгранія Младенца“, „Сладкаго Лобзанія“, „Корсунской Умиленія“, „Ватопедской“, „Никопейской“ и др.

Продолжаемъ свой иконографическій анализъ, въ центрѣ котораго ставятся или прямо произведенія итальянской живописи, или ихъ греко-итальянская переработка, причемъ, однако, новые типы и сюжеты тѣсно примыкають къ десяти рассмотрѣннымъ во II главѣ.

11. Въ ряду греко-итальянскихъ иконъ XV столѣтія обращаетъ на себя особое вниманіе образъ Богоматери *Страстной* ¹⁾, какъ красотою композиціи фигуръ, такъ вмѣстѣ съ тѣмъ и оригинальною мыслью, въ него вложенной. Извѣстно, что композиція эта (рис. 94 и 95) повторяется во всѣхъ иконахъ «Страстной», неизмѣнно во всѣхъ деталяхъ. Представлена Б. М. по грудь, съ серьезнымъ, почти грустнымъ выраженіемъ въ лицѣ; лѣвой рукою она поддерживаетъ Младенца, который рѣзко повернулся назадъ и смотритъ на ангела, приносящаго съ неба крестъ на рукахъ, покрытыхъ платомъ. Съ другой стороны, виденъ еще ангелъ, несущій копіе и сосудъ съ желчью и уксусомъ. На лицѣ Младенца выражено болѣе изумленіе, чѣмъ испугъ, но послѣдній замѣтенъ въ Его движеніяхъ (съ одной ножки Его свалилась сандалія), такъ какъ Младенецъ склонился къ Матери, какъ бы сжавшись, и охватилъ обѣими ручками ея руку, дотолѣ прижатую къ груди. На одной изъ такихъ иконъ, въ томъ же собраніи, читается, во-первыхъ, наименованіе Б. Г. ἡ ἀμόλυντος, а во вторыхъ, въ стихахъ, нѣкоторое объясненіе сюжета: «Ангелъ, нѣкогда возвѣстившій Пречистой: «радуйся», нынѣ предполагаетъ символы страсти; Христосъ же, облекшись въ смертное тѣло, испугавшись участи, созерцаетъ страшныя орудія». Тѣ же греческія слова, переданныя на латинскомъ языкѣ, находятся въ итальянскомъ спискѣ (рис. 94) иконы.

Какъ извѣстно, та же икона «Страстной» Богоматери составляетъ предметъ особаго почитанія въ римской церкви св. Альфонса (dei liquori)

¹⁾ Н. П. Лихачева «Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія», I, таблицы 32—4

подъ именемъ Богоматери «Непрестанной Помощи» τῆς αἰδίου βοηθείας de perpetuo succursu. Икона, по преданію, принесена съ о. Крита.

Путемъ одного нагляднаго примѣра попробуемъ разяснить, въ чемъ именно заключалась та внутренняя жизнь, которая была сообщена итальянскою живописью иконографіи Богородицы и которая привлекла



Рис. 95. Икона «Страстной» Б. М. конца XVII вѣка.

къ себѣ съ такою силою греческую иконопись, что заставила ее измѣнить прежнему гіератическому пошибу и ввести въ свою среду цѣлый рядъ интимно-лирическихъ типовъ Б. М. Избираемый примѣръ представляетъ икона Петра Лоренцетти (рис. 96) въ нижней церкви св. Франциска въ Ассизи въ поперечномъ нефѣ съ лѣвой стороны. Икона эта имѣетъ форму продолговатой погребальной плиты, съ группою Б. М. и

Младенца посрединѣ и св. Францискомъ и Іоанномъ Богословомъ. Подъ этой иконой представлены Распятіе, два фамилныхъ герба и умершій въ позѣ молящагося Мадоннѣ. Главнымъ достоинствомъ группы Б. М. съ Младенцемъ (рис. 97) признается ихъ необыкновенная выразительность: оба они ведутъ живой разговоръ другъ съ другомъ, и Мадонна большимъ пальцемъ указываетъ на св. Франциска. Однако, большинство историковъ искусства ¹⁾ не объясняютъ темы этого разговора и, очевидно, не заинтересовано дѣйствительнымъ смысломъ экспрессіи въ ихъ лицахъ. Между тѣмъ, какъ легко можно видѣть по судорожному движенію губъ и всего лица Б. М. и напряженному взгляду Младенца и Его порывистому движенію, рѣчь идетъ о стигматахъ Франциска: прижимая лѣвую руку къ



Рис. 96. Фреска Пьетро Лоренцетти въ нижней ц. Св. Франциска въ Ассизи.

груди, святой обнаруживаетъ знакъ добровольно принятой имъ страстной любви къ Спасителю, крестной Его раны. Вотъ изъ какихъ драматическихъ темъ возникли подобные иконописные сюжеты, какъ напримѣръ, «Умиленіе» вообще, икона «Страстной» Б. М. и имъ подобныя.

Надо принять, затѣмъ, во вниманіе, что именно въ 1423 году католическая церковь установила даже день памяти «Скорбей Божьей Матери».

Основнымъ внутреннимъ мотивомъ какъ разнообразныхъ типовъ Умиленія Б. М. и всѣхъ композицій, къ нему примыкающихъ (порывистое движеніе Младенца къ Матери, взаимныя ихъ объятія), такъ и въ особенности, типа Б. М. «Страстной» и ему родственныхъ, служить тихая сдержанная скорбь Б. М. при мысли о Его мученической человѣческой

¹⁾ Венгури, т. V, стр. 682, къ рисунку 561 и Кавальказелле II, стр. 300.



Рис. 97. Образъ Б. М. съ Младенцемъ изъ фрески Пьетро Лоренцетти въ нижней ц. Св. Франциска въ Ассизи, Алинари 5337а.

судьбѣ. Какъ извѣстно, наиболѣе яркимъ выразителемъ этого мотива въ итальянской живописи является Боттичелли (1446—1510). Не касаясь ни свойствъ его таланта, ни различныхъ сторонъ его художественной дѣятельности, замѣтимъ, что именно преобладанію этого мотива въ образахъ Мадонны у Боттичелли (такихъ образовъ насчитывается до 20

сохранившихся; число же выполненныхъ художникомъ несравненно больше) должно быть приписано нѣкоторое тяжелое страдальческое настроеніе иныхъ его картинъ. Правда, съ другой стороны, тому же мотиву скорби Мадонны и умиленныхъ ласкъ Младенца обязаны его картины необыкновенной трогательностью нѣкоторыхъ группъ. Остановимся, на-



Рис. 98. «Мадонна» въ галл. Корсини во Флоренці № 13, мастерской Боттичелли, фот. Андерсона 7635.

примѣръ, на кругломъ образѣ (рис. 98) Мадонны съ ангелами № 167 въ галлерей Корсини въ Римѣ. Общее элегическое настроеніе его Мадонны, обусловленное тихою внутреннею скорбью, замѣняется здѣсь рѣзкою болью сердца юной Матери. Порывисто бросившійся къ Ней Младенецъ, привлекая къ себѣ Ея руку, и всматриваясь въ скорбное

лицо Матери, старается понять причину Ея затаенной скорби, между тѣмъ, какъ причина эта слишкомъ ясна: ангелы вокругъ держатъ орудія страсти: одинъ губку, другой копіе, третій терновый вѣнецъ, четвертый гвозди, и лица всѣхъ ихъ скорбны, и головы склонены отъ печали. Остается подѣ вопросомъ: что было раньше, настоящая картина, сочи-



Рис. 99. «Мадонна» Боттичели въ Нац. галл. въ Лондонѣ, Андерсонъ 18027.

ненная художникомъ, искавшимъ трогательнаго сюжета, или иконописная тема «Страстной Б. М.», которая не забываетъ напоминать о страдальческомъ рокѣ Богочеловѣка Ему въ младенческомъ возрастѣ. Впредь до полученія другихъ фактическихъ данныхъ, мы предпочитаемъ предполагать первое, такъ какъ нигдѣ ранѣе XV столѣтія подобныхъ темъ не находимъ. Затѣмъ, самая обычность страдальческаго типа Мадонны у

Боттичелли должна была вызвать къ себѣ подражаніе. Представляемъ одну изъ обычныхъ группъ Мадонны (рис. 99) съ Младенцемъ, работы Боттичелли въ національной галлерей Лондона (Андерсонъ 18027); она построена на томъ же порывѣ скорби Б. М. и любовномъ утѣшеніи этой скорби ласками Младенца.



Рис. 100. Мадонна, писъма Амбр. Лоренцетти въ абб. Евгенія, близъ Сіены. Фот. Ломбарди.

12. Послѣ иконъ «Страстной» Б. М. въ греко итальянской иконописи слѣдуетъ рядъ иконъ Б. М. «Умиленія» («Матеріалы» Н. П. Лихачева, №№ 66 — 83). Исконное происхожденіе типа «Умиленія», по всѣмъ даннымъ, византійское, и установка его относится къ XI—XII столѣтіямъ; повидимому, самое названіе «Умиленія» является переводомъ имени Б. М. «Элеусы» — Милостивой. Изслѣдованіе древнѣйшихъ типовъ

Умиленія показываетъ, что они такъ или иначе воспроизводятъ въ XII—XIII стол. образъ подобный чудотворной иконѣ «Владимірской» Б. М. въ Успенскомъ соборѣ, что подтверждается мѣдными образками именно той эпохи, находимыми въ развалинахъ древнѣйшихъ кievскихъ храмовъ.



Рис. 101. Икона Б. М. «Умиленіе», или «Ярославской», по преданію, князей Вас. и Константина, въ Ярослав. каз. соборѣ (по списку С. Тр. Лавры).

Но эта древняя основа, перешедшая рано въ иконописный обиходъ греко-православной общины въ Италіи, поступила затѣмъ въ XIII вѣкѣ въ качествѣ излюбленной и освященной формы въ иконопись Средней и Сѣверной Италіи (чему примѣры находимъ, между прочимъ, въ собраніяхъ Пизы и др.) и распространилась въ рядѣ иконописныхъ вариантовъ XIV—XV вѣковъ (ср. икону Амбр. Лоренцетти въ абб. Евгенія близъ Сіены,

рис. 100). Уже, при первомъ взглядѣ на греко-итальянскія иконы и по ихъ колориту, припоминаются нѣкоторыя, наиболѣе цѣнимыя иконописцами русскія иконы Б. М. XVI вѣка, какъ, напримѣръ, списокъ иконы «Ярославской» въ ризницѣ Свято-Троицкой Сергіевской Лавры (рис. 101), икона «Умиленія» въ собраніи Третьяковской галлерей (рис. 102). Сходство,



Рис. 102. Икона Б. М. «Умиленіе» въ Третьяковскомъ собраніи въ Москвѣ.

кромѣ типа и характерной сухости и блѣдности иконописнаго лика, простирается даже и на самую манеру письма, такъ что мы должны, по необходимости, считать эти русскіе образцы копіями греческихъ оригиналовъ, обстоятельно, не лишенное для насъ специальной важности. Ниже, при разсмотрѣніи основныхъ композицій «Умиленія», въ греческой и русской иконописи, мы попробуемъ перебрать эти типы въ порядкѣ ихъ

историческаго слѣдованія. Въ настоящее же время, останавливаясь исключительно на группѣ греко-итальянскихъ иконъ, позволяемъ себѣ выразить догадку, что икона «Умиленія» въ извѣстномъ періодѣ тѣсно связана по смыслу съ иконою «Страстной» Б. М., какъ то показываетъ, напримѣръ № 70 изданія Н. П. Лихачева. Икона эта представляетъ Б. М. съ Младенцемъ, который, въ живомъ порывѣ, охватываетъ шею Матери и правой щекой прильнулъ къ ея щекѣ, въ то время, какъ Она нѣжно обнимаетъ Его обѣими руками. Подъ Ея рукой видна сандалія Младенца, отвязавшаяся отъ ноги и падающая; она удерживается только запутавшейся на ногѣ и еще не освободившейся завязкой. Обращаемъ на эту деталь вниманіе ¹⁾. Она ясно показываетъ намъ, что Младенецъ-Христосъ ранѣе былъ испуганъ, а такъ какъ вверху, по обѣ стороны группы, помѣщены тѣ же два ангела, несущіе орудіе страсти, то ясно, чѣмъ былъ вызванъ этотъ испугъ. Итакъ, наша икона «Умиленія» представляетъ продолженіе драматической композиціи, носящей названіе «Страстной». Первая представляетъ испугъ Младенца, въ живомъ порывѣ сбросившаго съ ноги сандалію. Онъ первый увидѣлъ орудія Страсти, но Мать не только увидѣла ихъ,—Она поняла и сердечно сокрушилась будущимъ мученичествомъ Сына; мечъ пронзилъ Ея душу и, видя глубокую скорбь на Ея лицѣ, Младенецъ забылъ свой испугъ и прильнулъ къ Матери, стараясь Ее утѣшить. Такова основная мотивировка «Умиленія», сохраняемая затѣмъ большинствомъ иконъ въ основныхъ чертахъ, но не въ деталяхъ, а именно: въ иконѣ «Умиленія» опускается затѣмъ изображеніе двухъ ангеловъ съ орудіями страстей, по причинѣ очень понятной: разъ иконописецъ пишетъ этихъ двухъ ангеловъ, онъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, рисуетъ композицію «Страстной» Б. М., а «Умиленіе» выдѣляетъ уже особо и оставляетъ, поэтому, сначала упавшую сандалію, а затѣмъ и скорбное выраженіе лица Б. М., замѣняя его выраженіемъ умиленнымъ, т. е. ласковымъ и веселымъ, какъ естественно для лица Матери, ласкающей Сына. Любопытно,—сказать кстати — что скорбное выраженіе лица Б. М. обыкновенно остается непонятнымъ, а историки искусства зачастую наклонны относить это выраженіе къ суровому аскетическому настроенію византійскихъ иконописцевъ. № 73 того же изданія любопытенъ для насъ въ данномъ случаѣ вдвойнѣ. Издатель правильно называетъ его «Умиленіемъ» и, мало того—колеблется

¹⁾ Деталь же повторена рядомъ иконъ въ томъ же атласѣ: рис. 63, 64, 65, 68, 70, 73, 81 и др. У венеціанскаго живописца Stefano Pievano di S. Agnese на образѣ Б. М. съ Младенцемъ 1369 г., въ музеѣ Корреръ въ Венеціи (Алинари фот. 20827), ножка Младенца представлена также повернутой, какъ на этихъ иконахъ, и возможно, что эта же деталь усвоена у венеціанскихъ мастеровъ отъ иконописцевъ (ср. Тихвинскую и другія русскія иконы).



Рис. 103. Икона Б. М. «Умиленія» греко-итальянского письма
(«Материалы» XLVII, 80).

между отнесеніемъ иконы къ этому типу или къ «Страстной» Б. М. Дѣйстви-
тельно, на иконѣ даже сдѣлана та же надпись, что и на «Страстной»,
т. е. эпитетъ «Непорочной» (ἡ ἀρλόγος). Затѣмъ, Младенецъ одновре-
менно хватается ручкою за руку Б. М. и прильнулъ къ щекѣ Матери;
Онъ же уронилъ съ ножки сандалию; вверху изображены два ангела,
но они отдалены отъ группы и не держатъ орудій страстей, хотя руки
ангеловъ покровенны ихъ верхней одеждой, что принято дѣлать лишь

въ томъ случаѣ, когда ангелы несутъ Господу какія либо эмблемы. Выраженіе лика Б. М. и здѣсь скорбное. Такимъ образомъ, анализъ этихъ различныхъ композицій указываетъ намъ путь къ отысканію историческаго соотношенія иконныхъ типовъ.

Въ томъ же ряду изображеній за №№ 74, 75 изданія Н. П. Лихачева находимъ композицію, напоминающую «Умиленіе» по наклоненію скорбнаго лика Б. М. и движенію головы Младенца (издатель и называетъ именно такъ), но съ такимъ важнымъ варіантомъ, который требуетъ еще разбора, а именно: Младенецъ обѣими руками, какъ бы въ задумчивой разсѣянности, держитъ запечатанный свитокъ и прильнулъ головою къ щекѣ Матери; въ то же время, вслѣдствіе живого порыва дѣтской натуры, одна ножка Его является обнаженной. На варіантѣ той же иконы, за № 80 (издателемъ опредѣляется какъ типъ «Умиленія») уже обѣ ножки Младенца представляются (рис. 103) обнаженными. Нельзя при этомъ не обратить далѣе вниманія и на надпись иконы № 80: типъ Б. М. названъ, въ данномъ случаѣ Елеуса—«Милостивой». Чтобы оцѣнить важность этого указанія, достаточно припомнить, съ одной стороны, оригинальное мозаическое изображеніе Б. М. съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ, имѣющимъ обнаженные ножки, въ соборѣ Монреале XII столѣтія, далѣе, на икону Донской Б. М. подобнаго же типа, а затѣмъ и на иконописную композицію Б. М. Кикской, которая также называется «Милостивой»—Элеуса. Важнымъ связующимъ обстоятельствомъ служить, въ данномъ случаѣ, развернутый свитокъ въ рукѣ Младенца (правой или лѣвой) и чтеніе на немъ сверху извѣстнаго изреченія, прочтеннаго Спасителемъ въ синагогѣ Назаретской изъ кн. пророка Исаи (Луки, IV, 17—18).



Рис. 104. Икона Б. М. «Умиленія»
(«Материалы» XLIX, 83).

Наконецъ, любопытный вариантъ «Умиленія» представляетъ (№ 83) поколѣнное изображеніе Б. М., стоящей и держащей Младенца обѣими руками, уже не сидящаго на ея лѣвой рукѣ, но въ стоячемъ положеніи Ее обнимающаго (рис. 104). Интересъ этого изображенія въ греко-итальянской иконописи обусловливается сходствомъ съ подобными же



Рис. 105. Икона наз. «Мадонна на пилястрѣ» въ ц. Св. Антонія въ Падуѣ, Стефана Феррарскаго.

композиціями въ русской иконописи и, прежде всего, Б. М. Толской, Хлыновской (въ Ярославлѣ) *Взысканія погибшихъ* и пр.

Любопытный отпрыскъ греческой иконописи, и быть можетъ, прямо иконнаго типа Б. М. «Умиленія» имѣется въ фресковой иконѣ ц. св. Антонія въ Падуѣ (рис. 105) (фот. Алинари, 13106), носящей имя «Мадонны пилястра» (del Pilastro) и невѣрно приписываемой мастеру Стефану

Феррарскому, ученику Скварціоне и другу Мантеньи ¹⁾. Настоящая фреска конца XIV вѣка, по живости изображенія, приписывалась даже Фил. Липпи. Образы Богоматери (натуралистическаго характера) и Младенца чрезвычайно жизненны и пріятны и, однако же, сохраняютъ иконную



Рис. 106. Икона Б. М. «Умиленія», греко-итальянской школы («Матеріалы», XXXIX, 71).

глубину, несмотря на дѣтскую простоту темы: такой характеръ сообщаетъ милой картинѣ внутренняя интимность общенія Матери съ божественнымъ Сыномъ. О греческихъ образцахъ напоминаетъ пестро орнаменти-

¹⁾ Cavalcaselle, IV, p. 565, прим. 53, также т. III, стр. 81.



Рис. 107. Икона Б. М. «Умиленія» греко-итальянской школы
(«Матеріалы», XL, 72).

рованные ткани одежды и самая композиція, но «Умиленіе» имѣетъ здѣсь радостный характеръ.

Въ иконномъ складѣ Русскаго Музея за № 27 имѣется полуразрушенная, но замѣчательно тонкая по работѣ Мадонна съ Младенцемъ ранней Ломбардской школы, въ типѣ такъ называемаго «Умиленія». Мадонна представлена здѣсь покрытою чернымъ мафоріемъ, подъ нимъ бѣлымъ чепцемъ, съ тонкимъ продолговатымъ и блѣднымъ оваломъ лица, слегка тронутаго на щекахъ румянцемъ. Младенецъ облаченъ въ

рубашку изъ золотой ткани палеваго цвѣта, штампованный рисунокъ также изъ пальметъ; поверхъ того красная, небольшая мантия. Икона, написанная на тонкой дощечкѣ, была уже въ древности укорочена, украшена грубо чеканомъ по золотому листу и снабжена на нимбѣ обычною надписью, которая, однако, сдѣлана съ неправильными сокращеніями, потому что не помѣстилась. Такимъ образомъ, мы имѣемъ здѣсь любопытный образецъ передачи греческаго типа въ Ломбардской школѣ.

13. Особый художественный типъ «Умиленія» представляется простѣйшимъ (рис. 106 и 107) переводомъ италю - критской иконы ¹⁾, представляющей Богоматерь скорбно и любовно склонившейся къ Младенцу, а Его прильнувшего къ Ней щекой и вложившаго ручку въ Ея свободную правую руку, въ то время какъ лѣвая поддерживает и слегка приподнимаетъ Младенца. Типъ этотъ воспроизводится изображеніями чудотворной иконы «Римской» (что тоже—Лидской) Богоматери, какъ видно по старинной гравюрѣ, здѣсь представляемой ²⁾ (рис. 108).

14. Въ нововыставленныхъ собраніяхъ Ватиканской Пинакотеки обращаетъ на себя особенное вниманіе тройной складень *Сіенской школы* (рис. 109). Въ его среднемъ тѣлѣ представлено «Умиленіе» Б. М., съ Младенцемъ, лобызающимъ Мать, и охватывающимъ ее обѣими ручками, въ то время какъ она, въ глубокой задумчивости, обнимаетъ Его лѣвою рукою. На верху Господь Саваоѣ осѣняетъ ихъ небесными лучами. На боковыхъ створкахъ изображены четверо святыхъ внизу и Благовѣщеніе вверху. Всѣ эти изображенія ничѣмъ не отличаются отъ обыч-



Рис. 108. Съ гравюры изъ ркп. «Неба Новаго», изд. Общ. Люб. др. Письм.

¹⁾ Н. П. Лихачевъ, рис. 71 и 72. Передаемъ снимки обѣихъ иконъ, дающихъ любопытные варианты (рис. 104 и 105).

²⁾ Изъ «Собранія гравир. изобр. иконъ Б. М.», изд. Общ. Люб. др. Письм., Спб. 1878, Памятники № 87.

ныхъ сіенскихъ писемъ второй половины (или даже конца) XIV вѣка, и между тѣмъ, достаточно взгляда, чтобы признать *полное тождество* (оригинала и списка) средней иконы Богоматери (передаваемой въ рис. 110 особо, при размѣрѣ складня: $0,440 \times 0,325$ и $0,520 \times 0,152$) съ



Рис. 109. Складень Сіенской иконы въ Ватиканской Пинакотекѣ. Фот. Сансаини.

издаваемою ниже греко - итальянскою копіею этого итальянскаго образца.

Во Флоренціи, въ церкви св. Маріи Маджіоре, въ боковой капеллѣ налѣво небольшая икона Божьей Матери XIII—XIV вѣка (рис. 111), чуть подновленная въ краскахъ лика, является этою копіею, любопытной по отношенію къ образованію особаго типа «Умиленія» извѣстнаго



Рис. 110. Средняя часть Сиенского складня въ Ватиканской Пинакотекѣ.



Рис. 111. Икона греко-итальянского письма, въ боковой капеллѣ ц.
S. Maria Maggiore во Флоренціи, Алинари 20425.

подъ именемъ «Корсунской» Б. М. ¹⁾. Икона эта не болѣе пяти вершковъ ширины и около восьми вышиною. Серьезное и спокойное, но

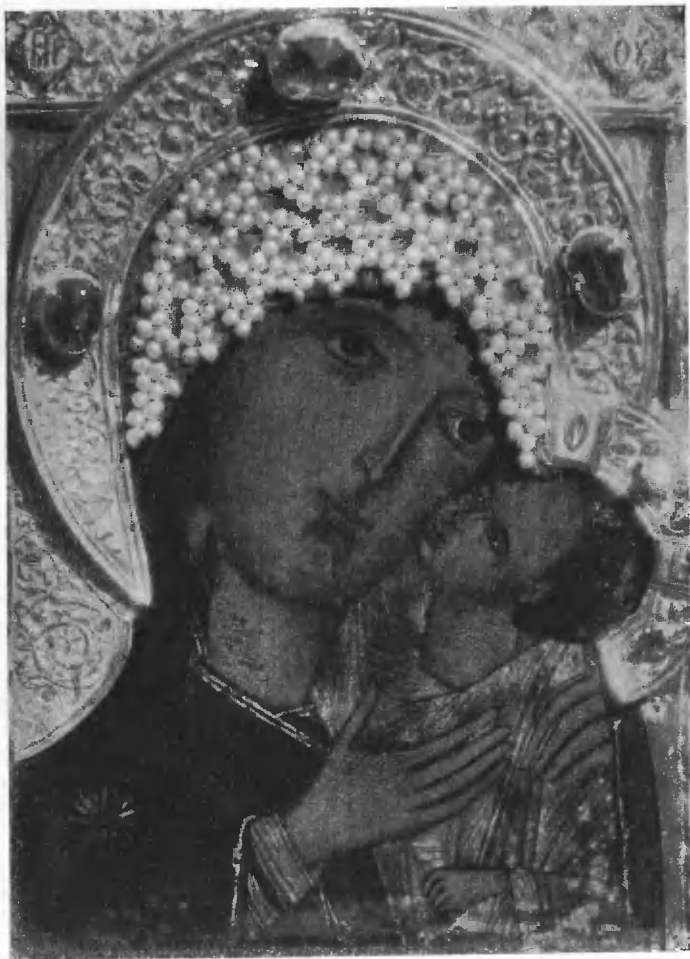


Рис. 112. Икона Б. М. наз. «Корсунская-Умиленіе» въ ризницѣ ц. Троице-Сергіевой Лавры.

слегка скорбное лицо Б. М. смотритъ прямо на зрителя, а лѣвая рука Ея обнимаетъ Младенца, прильнувшего къ Ней устами и охватившаго Ея шею.

¹⁾ Такъ отличаютъ этотъ переводъ иконописцы отъ различныхъ чтимыхъ «Корсунскихъ» иконъ Б. М., названныхъ такъ, повидимому, исключительно въ силу особенности своихъ писемъ и представляющихъ переводы Одигитрія и др. типовъ. Иконы «Корсунскаго Умиленія» находятся въ Кашинскомъ Успенскомъ соборѣ, Спасо-Евфиміевскомъ монастырѣ въ соб. ц., Серпуховскомъ Владычнемъ м. и пр. Къ тому же типу относится известная «Касперовская» икона Б. М., принесенная въ концѣ XVI в. изъ Трансильваніи сербомъ въ Херсон. губ. Ольвіопол. у.

Въ своемъ мѣстѣ мы подробнѣе скажемъ, въ чемъ состоитъ разница этого основного типа отъ списковъ собственно «Корсунской» Б. М. Скажемъ кратко, что выраженіе сосредоточенной скорби здѣсь яснѣе выражено, между прочимъ, въ томъ, что Б. М. только лѣвою рукою прижимаетъ къ себѣ Младенца, а сама все еще, видимо, занята своими



Рис. 113. Икона «Корсунской Умиленія» Б. М. въ Серпуховскомъ Владычьемъ м., фот. Д. К. Тренева.

мыслями. Напротивъ того, въ спискахъ (рис. 112 и 113) и прорисяхъ (рис. 114) нашей «Корсунской иконы, которую правильнѣе будемъ называть *Корсунская-Умиленіе* (въ отличіе отъ Корсунской «Ефесской» Б. М. въ Торопцѣ и Моск. Успенскомъ соборѣ), Мать обнимаетъ Сына обѣими руками и имѣетъ исключительно выраженіе любви къ Нему. Вокругъ флорентійской иконы, которая представляетъ Б. М. съ Младенцемъ,

по каймѣ, въ особыхъ кіотцахъ, написаны рядъ святыхъ по грудь, итальянскаго письма конца XIV столѣтія или даже начала XV вѣка. Тѣмъ любопытнѣе является вопросъ: какого письма эта греческая икона, такъ какъ въ нѣкоторыхъ частностяхъ лика Младенца (свѣтло-красноватые

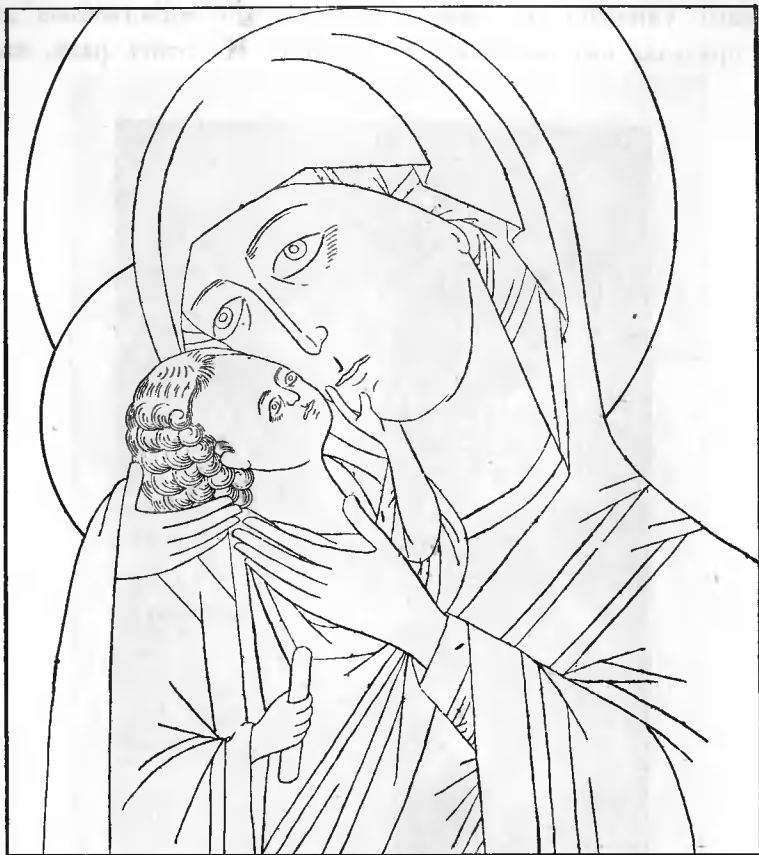


Рис. 114. Переводъ иконы «Умиленія» Б. М. (Корсунской) изъ листовъ Подл. Клевопеч. Лавры.

Его волосы) можно также видѣть болѣе итальянское письмо, а не чисто греческое.

15. Какъ мы писали уже ранѣе ¹⁾, къ числу особенно чтимыхъ и замѣчательныхъ иконъ Аѳона относится прославленная чудотворная икона Божіей Матери (рис. 115) *Утѣшенія* или *Отрады* въ Ватопедѣ (издаемъ по фресковой копіи, находящейся въ придѣлѣ съ лѣвой стороны отъ собора; надо имѣть въ виду также позднѣйшее происхождение при-

¹⁾ Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ, стр. 174, таб. XX.

дѣла и образа, написаннаго на стѣнѣ его). Богоматерь, держащая Младенца на лѣвой рукѣ, подноситъ руку Его къ своимъ устамъ, какъ умиленная божественнымъ Сыномъ, который строго и спокойно соизволяетъ на это поклоненіе Богу, смотря прямо на Мать. И здѣсь суровый гіератизмъ чертъ Матери и Сына не только не препятствуетъ выраженію религіознаго умиленія, но даже освящаетъ это естественное движеніе Матери, придавая ему мистическій оттѣнокъ. На этотъ разъ, насколько



Рис. 115. Образъ Б. М. «Утѣшенія» или «Отрады»
въ Ватопедскомъ м. на Аѳонѣ.

образъ высокъ въ своихъ чертахъ, настолько легенда, создавшаяся, для поясненія оригинальнаго сюжета, оказалась сочиненной по рефлексу. Рассказывается, что въ 807 году, когда разбойники намѣревались ворваться въ обитель, голосъ отъ иконы предупредилъ настоятеля «не отворять монастырскихъ воротъ», но Младенецъ, закрывая уста Матери, требовалъ наказанія. Такъ объяснили монастырскіе книжники чудный образъ, въ которомъ умиленіе матери передъ Предвѣчнымъ Младенцемъ служить человѣку «утѣшеніемъ». Икона эта еще разъ напоминаетъ

намъ, сколько драгоценныхъ темъ заключается для религіозной живописи въ древней иконописи. Образъ написанъ такъ же, какъ все письмо соборныхъ фресокъ Ватопеда; онъ относится къ XV или началу XVI вѣка, но, какъ и всѣ фресковыя изображенія, не избѣгъ переписки ¹⁾.

Образъ этотъ, несомнѣнно, того же греко-итальянскаго происхожденія, хотя доселѣ намъ не удалось открыть его оригиналь (образъ Б. М. цѣ-



Рис. 116. Алтарная фреска въ ц. Монморильона (деп. Виеннъ)
во Франціи.

люющей руку умершаго Сына при снятіи со креста или держа Его тѣло на колѣнахъ не могъ служить оригиналомъ) на почвѣ итальянской живописи XIV—XV столѣтія. Но въ ц. Монморильона (деп. Виенна) во Франціи, есть любопытная фреска XIV столѣтія (рис. 116), представляющая Б. М. на монументальномъ тронѣ сидящую, внутри ореола, и

¹⁾ См. тамъ же, стр. 174, прим. о прекрасномъ спискѣ Ватопедской иконы у гроба св. Дмитрія Ростовскаго въ Дмитріевскомъ монастырѣ въ Ростовѣ, моленной иконѣ Святителя.

увѣнчиваемую ангелами; Младенецъ возлагаетъ діадему на голову святой Екатерины, а Б. М. взявъ Его лѣвую ручку, цѣлуетъ ее ¹⁾).

16. Въ сущности, особымъ типомъ является варіантъ радостнаго «Умиленія», получившій у Грековъ названіе *Сладкаго Лобзанія*. Откладывая до другого случая опредѣленіе источниковъ этой темы, укажемъ, въ принятомъ порядкѣ, рядъ итальянскихъ оригиналовъ, далѣе аеонскую



Рис. 117. Образъ Б. М. «Сладкое Лобзаніе» по калькѣ
экспед. Севастьянова.

(рис. 117) чтимую икону «Гликофилуса» или «Сладко Лобзающей» Б. М. ²⁾). Но эти итальянскіе оригиналы относятся уже къ XV вѣку и являются произведеніями сѣверныхъ школъ: Падуи, Феррары, Мантуи и Милана, какъ напр., Франч. Мороне, Фоппа, Боргоньоне и т. д. Аеонская икона принадлежитъ, вѣроятно, XVI вѣку.

¹⁾ Paul Mantz *«La peinture française»*, 1897, p. 106—8, fig. 36. Perdrizet, *La Vierge qui baise la main de l'Enfant*. *Revue de l'art chr.* 1906, 289—294.

²⁾ Вышній Покровъ надъ Аеономъ, стр. 90.

Икона *Умиленія* или *Сладкаго Лобзанія* (рис. 118) въ монастырѣ Шемокмеди въ Гуріи представляетъ весьма любопытный экземпляръ заноса греко-итальянскихъ темъ на отдаленный востокъ. Икона сплошь покрыта серебрянымъ чеканнымъ окладомъ и по рамѣ цѣлою сѣріею чеканныхъ изображеній изъ жизни Богородицы. Къ сожалѣнію, грузинская



Рис. 118. Средняя часть иконы Б. М. въ м. Шемокмеди въ Гуріи, XIV—XV в.

надпись отъ имени вкладчиковъ полуразрушена и не даетъ ни ихъ именъ, ни даты ¹⁾, но, до извѣстной степени, даже самыя темы, представленныя на окладѣ, указываютъ на эпоху послѣ XIV столѣтія, а по стилю рельефовъ они должны быть отнесены не ранѣе, какъ къ XV вѣку. Мы на-

¹⁾ Бакрадзе Д. М. «Археологическое путеш. по Гуріи и Адчарѣ». 1878, стр. 137—8.



Рис. 119. Снимокъ съ оригинала чудотворной иконы Владимірской В. М.
въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ. Фот. И. Н. Александрова.



Рис. 120. Переводъ образа «Умиленія Пр. Б-цы» изъ Сійскаго
Подл., л. 389.

ходимъ здѣсь ¹⁾ Іоакима и Анну, приносящихъ птенцовъ голубиныхъ, Анну у фонтана и явленіе ангеловъ, чудо жезла и проч.

17. При отсутствіи точныхъ снимковъ съ нашихъ чудотворныхъ иконъ, пока не представляется никакой возможности установить въ нашихъ типахъ «Умиленія» редакціи и варианты и приходится ограничиться единственно указаніемъ на подходящія иконы этого имени. Прежде всего, должно сказать, что типъ «Умиленія» въ нашей иконописи сближенъ былъ съ Владимірской иконой Б. М., хранящейся въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ, которой древность, удостовѣренная преданіемъ, а затѣмъ и фактомъ перенесенія въ Москву въ 1395 году, дѣлаетъ эту икону, какъ бы источникомъ и прототипомъ высокаго образа. Наглядное свидѣтельство тому представляемъ, во 1-хъ, въ снимкѣ Владимірской иконы (рис. 119), (уменьшенномъ съ одного изъ большихъ снимковъ, исполненныхъ для Иконописнаго Комитета), и, во 2-хъ, прорисью, (рис. 120), на которой переводъ подобный Владимірской иконѣ названъ «Умиленіемъ». Древняя икона «Умиленія» въ Псково-Печерскомъ монастырѣ, хорошаго снимка которой намъ не удалось получить, является тоже спискомъ типа Владимірской иконы. Такова же отчасти чудотворная Б. М. «Оранская», почитаемая въ Оранскомъ монастырѣ Нижегородской епархіи и въ свое время заказанная, какъ точный списокъ съ Владимірской иконы Успенскаго собора, что было въ 1629 году. Однако же, по снимку иконы, въ ней сохранена только композиція Владимірской иконы и вовсе не соблюденъ ея типъ. Позднѣйшими вариантами и списками представляются также чудотворная икона Владимірской Б. М. въ «Мироносицкой» пустыни Б. М. ²⁾ и «Волоколамская», явившаяся въ 1677 году. Съ Владимірской иконы исполнены были копіи уже въ древности, напримѣръ, въ Новгородѣ икона 1548 года ³⁾. Прославленные списки Владимірской иконы находятся также въ Ростовѣ, Флорищевой пустыни.

Къ типу «Умиленія» примыкаетъ, какъ мы указали, уже «Умиленія Корсунская», имѣющая свой особенный переводъ, и подобная ей икона *Игоревской Б. М.*, которой, по преданію, молился князь Игорь Олеговичъ передъ своею кончиною отъ руки возмутившихся кіевлянъ въ 1147 г., 19 Сентября, послѣ своего постриженія въ схиму (см. «Житіе кн. Игоря» въ Четвѣхъ Минеяхъ на 5-ое Іюня). Икона сохраняется понынѣ въ алтарѣ придѣла во имя І. Богослова (пм. Стефана) въ Великой Со-

¹⁾ «Опись памятниковъ древности Грузіи». 1890. Стр. 122. Рис. 60.

²⁾ Малова, Е. прот. «*Мироносицкая пустынь Казанской епархіи*». 1896, стр. 5—11 20—22. Въ Мироносицкой пустыни двѣ чудотворныя иконы: Владимірская и *Явленная* икона св. женѣ Мироносицѣ на аспидѣ.

³⁾ Архим. Макарій «Арх. описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ», II, 62 и 71. Указъ бывается икона «Умиленія», прославленная съ 1337 г.



Рис. 121. Икона Б. М. «Игоревская» въ Кіево-Печерскомъ монастырѣ,
по акварели худож. Шинкаренко.

борной церкви во имя Успенія Кіево-Печерской лавры. Икона сочинена въ томъ же переводѣ, что и Владимірская чудотворная икона: Б. М. держитъ божественнаго Младенца на правой рукѣ и предалась скорбной задумчивости. Младенецъ охватываетъ шею Матери лѣвою ручкою и прижимается головою къ ея лицу. Икона имѣетъ 9 вер. выш. и 7 вер. шир., но такъ какъ писана въ размѣрѣ Владимірской иконы, то не со-

держитъ въ себѣ полнаго изображенія фигуры Младенца, а представляетъ всю композицію только наполовину, такъ что икона кажется снизу и по бокамъ срѣзанною почти на одну треть (см. рис. № 121 по акварели художника Шинкаренко, выполненной для Иконописнаго



Рис. 122. Прорись иконы Б. М. «Умиленія», Новгород. письма XVI в.,
изъ собр. бр. Чириковыхъ.

Комитета). Но при этомъ голова Младенца и вся Его фигура, противъ композиціи Владимірской иконы, является слегка приподнятой, какъ если-бы Младенецъ не сидѣлъ на правой рукѣ Б. М., но стоялъ на ея колѣнѣ, что до извѣстной степени сближаетъ эту икону по своему пе-

реводу съ Θεодоровской. Оригиналъ, однако-же, близко напоминаетъ по своему эмалевому плавкому письму Владимірскую икону и равнымъ образомъ вохренне здѣсь имѣть темные красно-коричневые тоны, напоминая Иверскую Аѳонскую икону, Корсунскую и др.; глаза Б. М. имѣютъ бѣловатые зрачки; голова Б. М. склонена, но лицо не представляетъ того скорбно-напряженнаго выраженія, какъ у Владимірской иконы; ручки Младенца на шеѣ, какъ будто, не видно. По своей техникѣ икона, несомнѣнно, греческаго письма, но не столь древняго, какъ о томъ утверждаетъ сохраненное за нею преданіе ¹⁾).

Насколько разнообразны были типы «Умиленій» въ русской живописи, показываютъ, напримѣръ, чрезвычайно многочисленныя прориси въ разрядѣ ходовыхъ иконъ у московскихъ иконописцевъ (пользуемся, между прочимъ, собраніемъ прорисей извѣстныхъ иконописцевъ и археологовъ бр. Чириковыхъ). Первый типъ — Умиленіе, представленное прорисями иконъ Новгородскаго письма (быть можетъ, даже XV столѣтія съ иконы вышиною 10 верш.) XVI вѣка и московскаго того же времени; представляемъ первую прорись въ снимкѣ (рис. 122). Младенецъ, хватаясь обѣими руками за платье у ворота, приподнимается слегка на рукахъ Матери и прижимается къ ея головѣ, къ Нему склоненной. Это древнѣйшая (рис. 123) и натуральная редакція. Въ новгородской иконѣ, которая, судя по типу Богоматери и по росписи одеждъ Младенца творенымъ золотомъ, была непосредственной копіей съ греко-итальянской передѣлки итальянскаго оригинала, еще можно ощущать художественную жизнь и творческую работу, слѣды которыхъ потомъ будутъ совершенно затерты ремесленнымъ повтореніемъ. Любопытно, что въ средѣ новгородскихъ иконъ лучшаго времени встрѣчаются почти неразличимыя копіи греко-итальянскихъ (венеціанскихъ по преимуществу) иконъ (одинъ изъ такихъ образцовъ, пока не изданный, имѣется въ собраніи Н. П. Лихачева).

Слѣдующій типъ (рис. 124 и 125) (къ нему примыкаетъ икона «Умиленія» въ Толгскомъ м. Яросл. г., рис. 126) мотивируется нѣжнымъ и не столь порывистымъ движеніемъ Младенца къ Матери, касающагося слегка щеки или подбородка съ тѣмъ, чтобы обратить на себя ея вниманіе. При этомъ лѣвая ручка Младенца (или же правая, смотря по прориси) или беретъ за складку мафорія, или же держитъ свитокъ. Послѣдній вариантъ — неудачное греческое напоминаніе, неидущее къ темѣ. При этомъ голова Младенца имѣетъ нѣсколько иное положеніе, она болѣе откинута назадъ и Младенецъ смотритъ на Богоматерь какъ бы снизу, а она глядитъ поверхъ Него въ скорбной задумчивости, почему

¹⁾ Евгенія «Описаніе Кіево-Печерской Лавры» 1831, стр. 32.



IX.

О бра пртыя бцъ
тамоу нконъ
блгообрнѣхъ

арсланко збд
сареѣб коление
масилія)козлате

иҫ хс

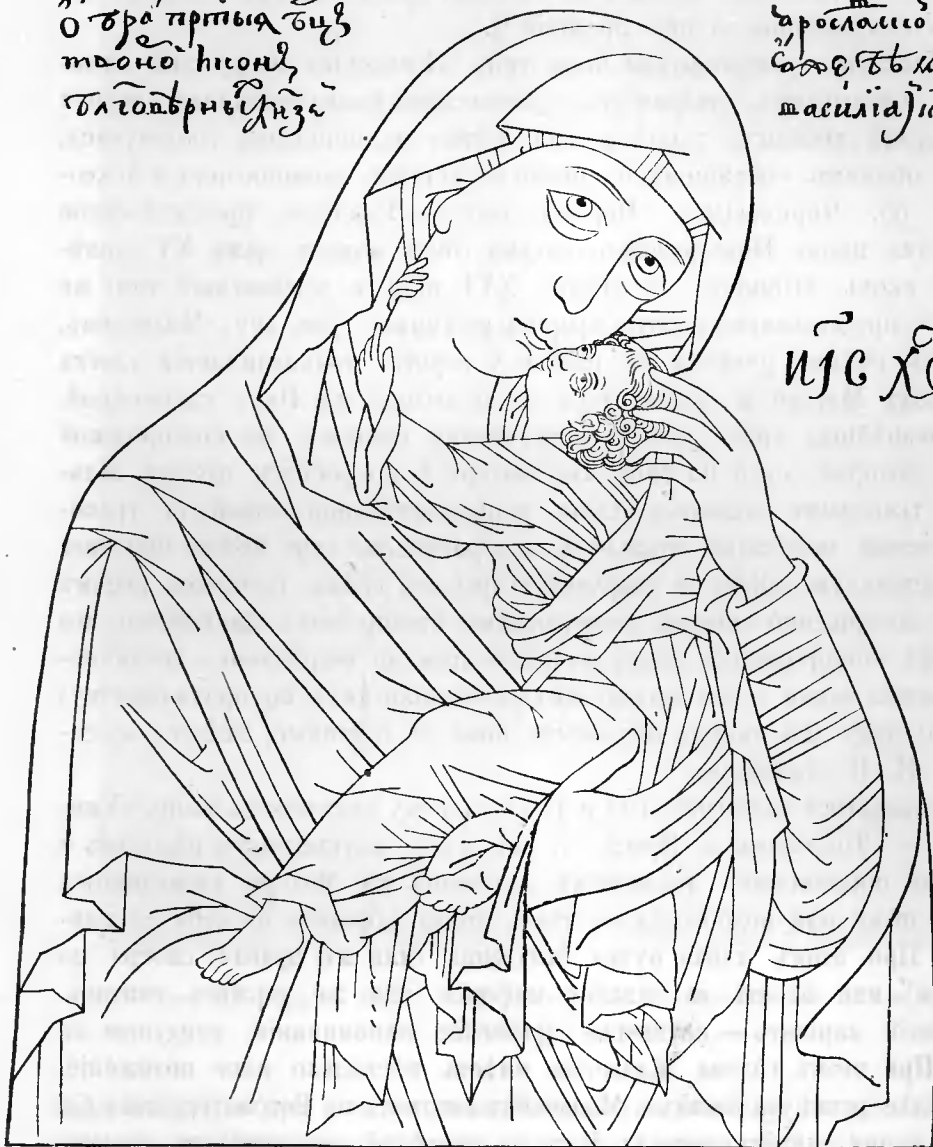


Рис. 123. Переводъ образа «Умиленія Пр. Б-цы»—моленія кн. Вас. и Константина
изъ Сійскаго Подл., л. 451.



Рис. 124. Прорисъ иконы Б. М. «Умиленія».

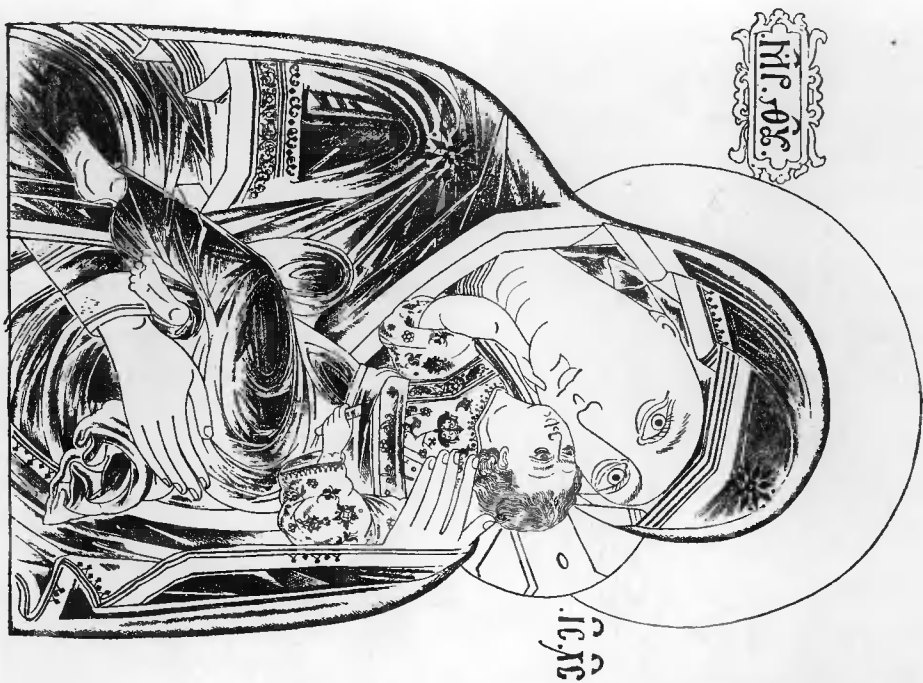


Рис. 125. «Переводъ», икона В. М. «Умиленіи».

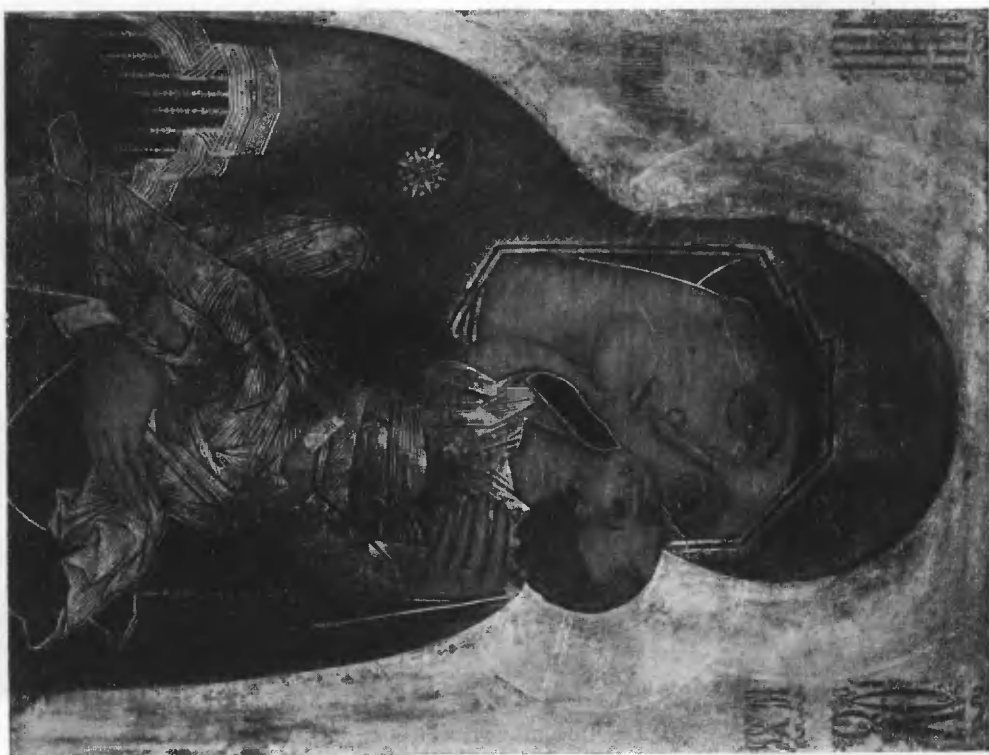


Рис. 126. Икона «Умиленіи В. М.» въ Толковомъ м. Ярослав. г.

Онъ и старается прикосновеніемъ ручки обратить на себя ея вниманіе. Такова, однако, упомянутая знаменитая икона Третьяковской галлерей въ Москвѣ (рис. 102), въ которой особенно ясно выражено скорбное настроеніе Матери.

Именно къ этому типу «Умиленія» относится чудотворная икона Псковскаго Печерскаго монастыря. Къ сожалѣнію, икона эта, потемнѣвшая отъ времени, какъ и другія, не поддается фотографическимъ снимкамъ, и всѣ опыты оказались въ данномъ случаѣ неудачными. Икона эта находится сзади праваго клироса, въ монастырскомъ соборѣ. По композиціи замѣчательно близка къ Владимірской Б. М. и отчасти по типу, представляющему тотъ же особенно длинный и тонкій носъ, но овалъ лица Б. М. несравненно шире.

Образцомъ разнообразія въ переводахъ можетъ служить сравненіе замѣчательной иконы «Умиленія» въ Русскомъ Музеѣ С.-Петербурга приписываемой (обычно) Андрею Рублеву и перевода, приписаннаго въ старину тому же Рублеву (рис. 127 и 128).

Въ описи Московскаго Успенскаго собора, составленной въ началѣ XVII вѣка, какъ было уже нами сказано, насчитываемъ 13 образовъ Богоматери «Умиленія», особенное представленіе которой заключалось, очевидно только въ умиленномъ настроеніи Матери и Сына. Мать не смотритъ на молебщика, но на Сына, обнимающаго ее обѣими руками, или даже прильнувшаго къ ней своими устами. Иногда Младенецъ сидитъ на лѣвой рукѣ, иногда на правой, какъ во Владимірской иконѣ, которая можетъ почитаться руководящей въ этомъ ряду. Такъ, нельзя не обратить вниманія на малый размѣръ этой послѣдней иконы: если иконы Одигитріи были чаще всего «мѣстными» образами, то эта икона по своему характеру, прежде всего, есть молебная, домовая икона, и отсюда объясняется ея сердечное настроеніе. Замѣчательно, что, несмотря на понятныя отклоненія, иконы «Умиленія» и вообще отличаются меньшими размѣрами и, для приданія имъ должнаго величія въ церкви, должны быть помѣщаемы въ особыхъ кіотахъ, поставляемы на подножіяхъ («иконостасахъ») или устраиваемы въ монументальныхъ нишахъ и пр.

На таблицѣ 112, рис. 199 въ «Матеріалахъ» издана икона Б. М. Умиленія замѣчательнаго письма, хотя слабая по рисунку. Б. М. изображена здѣсь въ красно-коричневомъ мафоріи съ зеленымъ подбоемъ и въ зеленомъ же чепцѣ; Младенецъ въ красно-коричневомъ хитонѣ, покрытомъ мельчайшей, золотою штриховкою. Но, что особенно любопытно—мы находимъ полное повтореніе этой греческой иконы (итальянскаго происхожденія) въ русской иконѣ, изображенной на той же таблицѣ на 198 рисункѣ, съ тою лишь разницею, что прильнувшій къ Матери Младенецъ кладетъ свою ручку на ея подбородокъ.



Рис. 127. Икона Б. М. «Умиленіа» въ Русскомъ Музеѣ, припис. Андрею Рублеву.

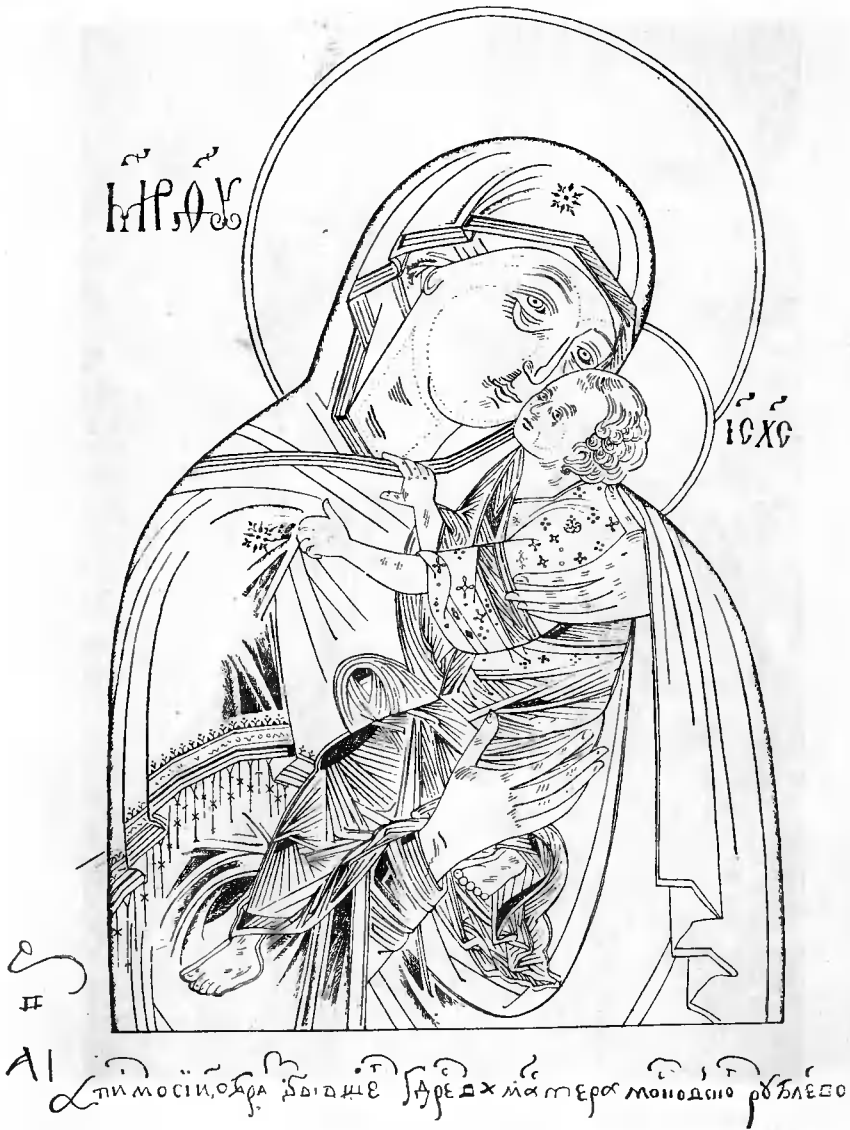


Рис. 128. «Умиленіе В. М.», припис. Андрею Рублеву, прорись.

Въ томъ же собраніи имѣется большая Новгородская икона «Умиленія», передающая всѣ особенности итало-критскаго письма и, въ данномъ случаѣ, всѣ детали красокъ, обычно отличающихъ образъ Б. М. венеціанскаго пошиба.



Рис. 129. Икона Б. М. Умбрійской школы, конца XIV в.,
въ галл. г. Перуджии, фот. Андерсона.

18. Далѣе, мы уже указывали, что типъ Б. М. «Взыгранія Младенца», съ изображеніемъ Младенца, извернувшагося на рукахъ Матери, близкій къ типу «Умиленія», долженъ былъ выработаться сначала въ итальянской живописи (рис. 129), а затѣмъ и въ итало-критской иконо-

писи, гдѣ имѣется (рис. 130 и 131) рядъ иконъ Богоматери съ Младенцемъ, не сидящимъ на рукахъ у нея, но поддерживаемомъ въ стоячемъ положеніи. То положеніе, которое въ иконописномъ переводѣ кажется тяжелымъ и даже можетъ показаться некрасивымъ, въ произведеніяхъ



Рис. 130. Икона Б. М. «Взыгранія Младенца» греко-итальянской школы
(*Материалы*, XXXVI, 67).

живописи является только чертою натуральной дѣтской живости и игры. Въ собраніи Н. П. Лихачева (и также въ лавкѣ у римскаго антиквара подобную икону большаго размѣра) мы видѣли затѣмъ не изданную пока итальянскую икону конца XIV или начала XV столѣтія, очень грубаго



Рис. 131. Икона Б. М. «Умиленія», греко-итальянской школы
(Материалы, XXXV, 66).

исполнения, которая представляет точный прототипъ русскаго перевода Б. М. «Взыгранія». Русскія прориси встрѣчаются часто (рис. 132 и 133).

Поздне-греческая икона, нѣкогда находившаяся въ греческой церкви Мессины (называвшейся католическою, въ смыслѣ «православной греческой») ¹⁾ носила тоже названіе «Мадонны письма» ²⁾, но представляла



Рис. 132. Переводъ образа «Взыгранія Младенца» изъ
Кіевскихъ листовъ Подл.

типъ «Умиленія» (рис. 85) или даже вариантъ такъ называемаго «Взыгранія», который ранѣе пришлось передать намъ по его явной близости къ образцамъ итальянской живописи.

¹⁾ Samperi, Pl. *Iconologia d. gl. V. Maria protettrice di Messina*, Messina, 1644, p. 117—120, рис. 5, который, однако, совершенно невѣренъ.

²⁾ Такъ называлась собственно большая икона въ соборѣ Мессины, изданная у Сампері въ рис. 4, стр. 64, слѣдов., стоявшая рядомъ съ реликвіею «письма Богоматери»; но и эта икона имѣла свой новогреческій эпитетъ γοργυεττοχος.



Рис. 133. Прорисъ иконы Б. М. «Взыгранія Младенца» изъ Фил. собр. Общ. Л. др. II.

Къ тому же типу «Взыгранія» относится прославленная *Киккская* (что то же—Кипрская) икона Б. М., распространенная во множествѣ списковъ XV—XVII вѣка какъ на всемъ греческомъ Востокѣ, (рис. 134), такъ и у насъ въ Россіи, и подобная ей, но являющаяся особымъ варіантомъ аеонская икона «Достойно есть» (рис. 135). Обѣ эти иконы потребовали бы, для своего историческаго опредѣленія, особаго разсужденія, которое, при данныхъ условіяхъ, было бы излиш-



Рис. 134. Икона Киккской Б. М. въ Хиландарѣ на Аѳонѣ.

нимъ, почему мы и ограничиваемся пока ссылкой на существующую литературу предмета и воспроизведеніемъ примѣрныхъ рисунковъ обѣихъ иконъ.

19. Одинъ типъ Богоматери съ Младенцемъ, сидящимъ у нея на правой рукѣ и держащимъ на лѣвой рукѣ сферу съ крестомъ (рис. 136) и свитокъ вмѣсто сферы (рис. 137), а правую благословляющимъ, повторяется въ Ватиканскомъ собраніи довольно часто (№ 339 и № 334). Въ собраніи Н. П. Лихачева такихъ иконъ оказывается восемь и при томъ разнообразныхъ размѣровъ (изъ нихъ въ «Матеріалахъ» рис. 135). Самымъ характернымъ въ этой иконѣ является положеніе Младенца, который, въ

отличіе отъ подобныхъ иконъ, напримѣръ, «Іерусалимской», смотреть не на Мать, къ Нему склонившуюся, но въ сторону, на того молебщика, который приходитъ къ Нему за благословеніемъ. Такое положеніе Младенца на иконѣ является, во-первыхъ, итальянскимъ новшествомъ, во-вторыхъ— не всегда соблюдается въ спискахъ этой иконы: очевидно, греческіе иконописцы предпочитали связывать группу воедино взаимнымъ обра-



Рис. 135. Подobie Аѳонской иконы В. М. «Достойно есть»
по калькѣ П. И. Севастьянова.

щеніемъ другъ къ другу. Поворотъ Младенца въ сторону, вполне годный въ картинѣ, является страннымъ въ иконѣ, гдѣ нѣтъ уже фигуры донаторовъ. Что касается державы въ рукахъ Младенца, то она не составляетъ какого-либо опредѣленнаго признака и является атрибутомъ очень многихъ иконъ, правда, исключительно позднѣйшаго періода, т. е. начиная съ XV столѣтія; атрибутъ этотъ, конечно, итальянскаго происхожденія и усвоенъ былъ греческой иконописью уже въ Италіи.

Держава въ рукахъ Младенца или Богоматери находится въ слѣдующихъ иконахъ: въ рукахъ Младенца, въ иконѣ «Всѣхъ Скорбящихъ Радости», «Галатской», «Кукузелиссѣ», «Мати Дѣво», «Минской», «Призри на Смирение», «Путивльской», «Силуамской», Цесарской; въ иконахъ, гдѣ



Рис. 136. Греко-итальянская икона Б. М. въ Ват. Хр. Музеѣ за № 334.

Богоматерь держитъ сферу: «Византійской», «Прежде Рождества», «Знаменіе» позднѣйшаго перевода, и другихъ. Всѣ эти иконы, какъ увидимъ въ своемъ мѣстѣ, возникли въ позднѣйшемъ періодѣ, не исключая такъ называемой «Византійской», которая, подобно иконамъ Богоматери: «Антіохійской», «Египетской», «Іерусалимской» Кипрской и пр., является плодомъ греческаго мастерства XVI столѣтія.

Помимо указанныхъ атрибутовъ, настоящая икона Богоматери имѣетъ всѣ черты письма конца XV и начала XVI вѣка, являясь наиболее близкою по типу къ иконамъ Умиленія и Страстной. Въ этой иконѣ Богоматерь имѣетъ обычное итальянское гофрированное покрывало, а не греческій чепецъ; ея пурпурный мафорій покрытъ тонко выполненными золотомъ пышными флеронами; рубашка Младенца изъ



Рис. 137. Образокъ Б. М. въ Ват. Пинакотекѣ,
греко-итальянской школы.

драгоцѣнной ткани, сплошь вытканной золотымъ рисункомъ по темно-лиловому полю.

Между тѣмъ, при нашемъ современномъ положеніи, когда чудотворныя иконы Италіи остаются пока изданными лишь въ литографическихъ приблизительныхъ снимкахъ, для насъ является невозможнымъ точное опредѣленіе того: какую именно итальянскую чудотворную икону мы въ настоящемъ случаѣ имѣемъ передъ собой. Наиболее отвѣчаетъ иконописному переводу одна чудотворная икона Богоматери, доселѣ почитаемая

въ городѣ Имола, по дорогѣ изъ Болоньи въ Равенну и другая, подобная ей, извѣстная подъ именемъ Мадонны del fuoco, потому что уцѣлѣла во время пожара въ 1564 году ¹⁾. Что касается первой иконы, особо чтимой на сѣверномъ побережьи Италіи, то мѣстная легенда сама приписываетъ ея появленіе къ 1300 году и рукъ греческаго мастера Филиппа изъ Азіи, а извѣстна она была подъ именемъ «Спасенія Страждущихъ» (*Salus infirmorum, Mad. della Salute*). Такимъ образомъ, и эта икона принадлежитъ сѣверо-восточной Италіи, а мы пока съ извѣстной долей вѣроятности можемъ утверждать, что районъ, въ которомъ наиболѣе развилась греко-итальянская иконопись, охватывалъ собою Далмацію, Истрію, Фріуль, Венеціанскую область, Эмилию и Марки вплоть до Анконы. Впослѣдствіи въ общемъ обзорѣ чудотворныхъ иконъ Италіи мы увидимъ значительную долю итало-критской иконописи.

20. Среди разнообразныхъ типовъ Богоматери, выдвинувшихся около X столѣтія, мы встрѣчаемъ одинъ, представляющій нѣкоторыя загадочныя стороны по своему происхожденію. Этотъ типъ представляется прежде всего мозаическимъ изображеніемъ въ абсидѣ церкви Успенія въ древней Никее ²⁾. Среди золотого фона, покрывающаго сплошь сводъ алтарной ниши этого храма, на высококомъ подножии изображена стоящая Богоматерь, которая держитъ Младенца обѣими руками, какъ бы слегка прижимая Его къ своей груди лѣвою рукою у колѣна, а правую у плеча въ то время, какъ Младенецъ правой рукой благословляетъ передъ собою. Поверхъ идетъ крупная надпись изъ псалма 109, 3: «Изъ чрева прежде Денницы родихъ Тя». Богоматерь представлена здѣсь въ самомъ обычномъ облаченіи мафорія, окаймленнаго бахромою темно-пурпурнаго цвѣта и въ темномъ пурпурномъ же хитонѣ съ золотыми наручами и бѣлымъ ручникомъ въ лѣвой рукѣ Богоматери. Мозаика очень любопытна по стилю, но пока плохо издана, и очень любопытна въ иконографическомъ отношеніи, но, конечно, не даетъ основаній думать, будто композиція даннаго въ ней типа возникаетъ только въ результатъ продолжительнаго процесса возвеличенія Богоматери въ искусствѣ. Было бы противно истинной исторіи утверждать, что византійскій типъ Богоматери восходилъ отъ натурального изображенія все далѣе и выше къ церковному догматическому представленію: отъ Матери, держащей Младенца у себя на рукахъ, къ аллегорическому

¹⁾ Gumpenberg—Zanella, *Atlante Mariano*, VII, p. 2, № 139.

²⁾ Wulff, Oskar. *Die Koimesiskirche in Nicäa*, 1903, Taf. I, 2, S. 244—275. Въ связи съ даннымъ типомъ, здѣсь говорится и о прочихъ византійскихъ типахъ Б. М. Проф. Ш. Диль въ книгѣ *L'église du couvent de St.-Luc en Phocide*, 1889, p. 62 note 5, даетъ въ стилѣ и надписи, называющей в. гетеріарха Никифора, указаніе на раннее (IX—X в.) происхожденіе мозаики. *Manuel d'art byz.* p. 486—8.

представленію церкви, молящейся за міръ Предвѣчному Сыну, къ торжественному изображенію Богоматери, держащей передъ собою Младенца, сидя на великолѣпномъ тронѣ. Историческій анализъ, съ достаточной ясностью, устанавливаетъ, что подобнаго хода развитія типа Богородицы на самомъ дѣлѣ не было, а въ данномъ случаѣ мы рѣшительно должны отвергать какую бы то ни было переходную связь между композиціею Кипрской—Печерской Б. М. и оригинальной фигурой Никейской мозаики. Если Никейская мозаика и представляетъ собою развитіе какого-либо предыдущаго типа, то, по всей вѣроятности, этотъ типъ сложился самъ



Рис. 138. Крестъ изъ Херсонеса Таврическаго
въ Сръ. Отд. Эрмитажа.

по себѣ на мелкихъ вещахъ, какъ напримѣръ, на складныхъ крестахъ тѣльникахъ. Если, далѣе, и будетъ когда-либо возможнымъ привлекать сюда также и мелкія изображенія монетъ и вислыхъ печатей, несмотря на ихъ неясные рисунки, то остается невозможнымъ предлагать такой матеріалъ для какого бы то ни было утвержденія.

Такъ напр., подобное, но не вполне ясное изображеніе этого сюжета находится на одномъ древне-греческомъ рѣзномъ крестѣ (складнѣ), найденномъ въ Херсонесѣ Таврическомъ (рис. 138). Сюжеты, изображенные на этомъ крестѣ, имѣютъ всѣ торжественный или, какъ говорится, церемоніальный характеръ: вверху «Вознесеніе» въ ореолѣ Спасителя, несомога ангелами, внизу — «Преображеніе» со Спасителемъ, также

заключеннымъ въ ореоль. Равно по сторонамъ Б. М. два ряда, обра-щающихся къ ней или идущихъ къ ней апостоловъ. Оригинальность изображенія не объясняется греческой надписью по его сторонамъ Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ—Вознесение, такъ какъ она относится къ верхнему изображенію. Но нѣкоторыя добавочныя черты по сторонамъ головы Б. М. (подобіе спинки трона) и фигуры, а, главное, положеніе ея рукъ, только прикасающихся къ плечу и ножкѣ Младенца, насъ удостовѣряють, что и здѣсь мы имѣемъ Кипро-Печерскій (условное выраженіе) типъ сидящей Б. М. Тоже можемъ сказать о подобныхъ изображеніяхъ на вислыхъ печатяхъ и пр.

Но подобное положеніе Б. М. въ профиль извѣстно въ византійской композиціи «Срѣтенія» и тамъ является вполне натуральнымъ и осмысленнымъ. Мать подаетъ Ребенка другому лицу, которое готово принять Его въ свои руки. Иной смыслъ получается, когда та же самая композиція дается въ иконѣ намъ лицомъ къ зрителю или молебщику: Б. М. какъ будто преподноситъ Младенца, отдавая Его на руки всему Міру.

Такъ, надъ главнымъ входомъ изъ паперти или атріума базилики св. Марка въ церковь, въ полусводѣ входной ниши, мозаикою представлена, посреди другихъ фигуръ, Б. М., стоя держащая въ складкахъ своего темно-лиловаго (почти чернаго) мафорія сидящаго Младенца, котораго Она поддерживаетъ правою рукою у груди, а лѣвою у Его колѣна. По сторонамъ отдѣльно въ арочкахъ или узкихъ нишахъ стоящія фигуры представляютъ тѣхъ же апостоловъ, какъ и нашъ крестъ. Нужно имѣть въ виду, что крестъ относится къ XII столѣтію, а мозаика къ XIII вѣку.

Затѣмъ слѣдуетъ мозаическое изображеніе въ венеціанской же церкви св. Марка въ капеллѣ св. Зенона (см. рис. 139, фот. Алиари № 13756). Въ сводѣ этой капеллы на золотомъ фонѣ, на такомъ же великолѣпномъ четырехугольномъ подножій, представлена стоящая во весь ростъ Богоматерь и держащая у себя обѣими руками передъ грудью сидящаго Младенца. Изъ положенія фигуры видно, что мастеръ искалъ усилить натуральность принятаго имъ расположенія рукъ Богоматери



Рис. 139. Мозаика въ кап. Зенона въ баз. Св. Марка въ Венеціи, Алиари 13756.

еще и тѣмъ, что поддержкою для фигуры Младенца является какъ бы самый мафорій, приподнятый руками Матери. И фигура Богоматери, и ликъ ея представляютъ уже поздне-византійскую схему, съ совершенно условными складками одежды. Ликъ Младенца передѣланъ. По сторонамъ Богоматери стоятъ два архангела со сферами и мѣрилами и вокругъ по наличнику свода идетъ крупная надпись латинскихъ стиховъ. Обѣ



Рис. 140. Рисунокъ иконы Б. М. «Никопей»
въ ц. св. Марка въ Венеціи.

мозаики должны воспроизводить особо чтимый образъ,—вѣроятно, Б. М. Никопейской.

Знаменитая Мадонна Никопея, чудотворный образъ которой почитается въ базиликѣ св. Марка въ Венеціи, какъ извѣстно, закрыта, начиная отъ головы Младенца, особой завѣсой, и поэтому остается неизвѣстной, въ точности, со стороны своей композиціи. Но если вѣрить рисунку, который (рис. 140) сообщаютъ Гумпенбергъ ¹⁾, передающій старинныя свѣдѣнія о чудотворной иконѣ, а также его переводчикъ Занелла, сопровождающій текстъ Гумпенберга большимъ дополненіемъ, мы имѣемъ въ этой иконѣ именно образъ Богоматери, стоящей и держащей

¹⁾ *Atlante Mariano*. 1839, I p. 327—437.

Младенца передъ собою, приподнятаго обѣими руками до груди. Гумпенбергъ, по поводу этого образа, рассказываетъ, конечно, исторію Б. М. Одигитріи, отождествляя терминъ «Никопеи» съ терминомъ «Побѣдоносной», а потому и «Одигитріи». Затѣмъ передается извѣстный рассказъ о томъ, какъ Дандоло, венеціанскій дожъ и предводитель флота, послѣ неудачной вылазки грековъ, взявъ городъ приступомъ и увезъ съ собою въ Венецію образъ, который и былъ помѣщенъ навсегда въ базиликѣ св. Марка. Занелла передаетъ, далѣе, разсужденія на ту же тему венеціанскаго каноника Августина Молина, напечатавшаго свою статью въ 1821 году. По словамъ статьи, кромѣ Дюканжа, Рамузія, Джустиніани, Тиеноло,—всѣ приходили къ одному и тому же выводу о тождествѣ Никопеи съ Одигитріей; только аббатъ Квирини ясно различилъ эти два типа. Затѣмъ уже авторъ наполняетъ свою статью подробнымъ перечнемъ всѣхъ историческихъ свидѣтельствъ объ Одигитріи, ея захватѣ во время латинскаго взятія и переносѣ въ Италію. Между тѣмъ имя Б. М. Никопеи было отлично извѣстно въ Константинополѣ, какъ то видно изъ указанія Кодина (*De officiis Cr.*, гл. XI) ¹⁾, который рассказываетъ, что на праздникъ Рождества, Крещенія и Вайи, если такой выпадаетъ во время траура при дворѣ, императоръ имѣетъ выходъ по близости отъ «Панагіи Богородицы Никопеи», «тамъ, гдѣ стоитъ икона св. Георгія, онъ становится, и его привѣтствуютъ краткимъ славословіемъ». Тотъ же образъ Никопеи Іоаннъ Комненъ, по словамъ Никиты Хоніата, возилъ на своей триумфальной колесницѣ. Что совершенно ясно, Константинопольскій образъ Никопеи находился во дворцѣ, въ особой часовнѣ или въ небольшой церкви, тогда какъ образъ Одигитріи, передъ латинскимъ завоеваніемъ, находился обычно во Влахернахъ, но ходилъ также, какъ мы знаемъ, въ монастырь Хора. Всѣ свидѣтельства о захваченномъ образѣ относятся къ Никопеѣ, а не къ образу Одигитріи. Наконецъ, образъ Одигитріи былъ большого размѣра, какъ то видимъ мы ясно изъ свидѣтельства нашего паломника Стефана Новгородца, бывшаго въ Царьградѣ около 1350 года и видѣвшаго выносъ иконы Одигитріи, по обычаю, во вторникъ: «Икона же та велика вельми, окована гораздо и пѣвцы предъ нею поютъ красно, а народи вси зовутъ «Кирие елейсонъ» съ плачемъ. Единому челоуѣку на плечо вставятъ раму, а онъ руцы распростретъ, аки распятъ, также и очи ему запровержутъ, видити грозно, по ходбищу мечеть его сѣмо и овамо, вельми сильно повертываетъ имъ, а онъ не помнится, куда его икона носить. Потомъ другій подходитъ и той тако же, тамо третій» и проч. и проч. «Дивное видѣніе. Три челоуѣка вставятъ на плеча единому челоуѣку,

¹⁾ ed. Bonn., p. 69—70.

а онъ аки простъ ходитъ изволеніемъ Божиимъ» ¹⁾). Никопейская икона малаго «моленного» размѣра.

Образъ Б. М. Никопей, какъ мы сказали, является совершенно недоступнымъ для обозрѣнія, такъ какъ заключенъ въ кіотъ за стекломъ, а находится всегда въ алтарѣ боковой лѣвой капеллы или же въ кіотѣ переносится въ особые праздники на главный алтарь. Отсюда мы можемъ передать только впечатлѣнія, повѣренныя нѣсколько разъ передъ образомъ, но не можемъ ручаться за точность своихъ догадокъ. Образъ



Рис. 141. Мозаика работы П. Каваллини въ ц. С. Маріи въ Транстевере въ Римѣ.

показался намъ живописнымъ, не эмалевой техники, какъ думаютъ, и даже письма относительно грубаго, если только онъ не переписанъ. Лицо Б. М. отличается юностью, почти близкою къ дѣтскому возрасту; оно открытое и почти не напоминаетъ византійскаго лика Б. М., а является скорѣе всего близкимъ къ позднѣйшимъ греко-восточнымъ иконамъ. Мафорій Б. М., покрывающій ее съ головою, темно-синяго, почти чернаго цвѣта, на которомъ съ трудомъ можно отличить грубо намѣченныя, почти вертикальныя складки. На плечахъ и надъ челомъ

¹⁾ Путешествіе, въ изд. И. Сахарова, *Сказанія русскаго народа*, II, 53.

мафорій помѣченъ крестиками. Цвѣтъ лица слегка смуглый и расцвѣченъ румянцемъ. Но это живописное изображеніе видно только въ бюстѣ, а ниже его, тамъ, гдѣ находятся руки — живопись закрыта матерчатой подвѣской, на которой навѣшаны драгоценныя ожерелья рядами. Такимъ образомъ, всѣ снятые съ иконы и въ послѣдствіи награвированные рисунки представляютъ икону съ подвѣской и потому безъ рукъ, точно такъ же,



Рис. 142. Икона греко-итальянскаго письма нач. XVI в. въ Ват. Пинакот. № 301.

какъ и фотографическіе снимки, воспроизведенные въ изданіи Онганьи. Не будь этотъ образъ заключенъ внутри великолѣпной византійской рамы, украшенной рядомъ драгоценныхъ эмалевыхъ пластинокъ XI—XII вѣка, образъ не имѣлъ бы такого интереса, и врядъ ли около него могло бы сосредоточиться преданіе о чудотворномъ образѣ Одигитріи, будто бы нѣкогда похищенномъ венеціанцами и привезенномъ въ Венецію. Противорѣчіе между грубымъ живописнымъ образомъ и великолѣпными

эмалями его оклада столь велико, что может быть объяснено лишь особымъ значеніемъ иконы уже въ древности.

Въ принятомъ нами порядкѣ мы должны указать подобный типъ изображенія въ мозаической иконѣ Б. М. (рис. 141), работы П. Каваллини въ алтарѣ ц. св. Маріи въ Транстевере въ Римѣ, 1291 года, далѣе у Варнавы Моденскаго, но особенно уже въ XV вѣкѣ у живописцевъ флорентинской и сѣверо-итальянскихъ школъ, при чемъ, однако, Б. М. изображается преимущественно сидящею. Напротивъ, представленіе



Рис. 143. Икона Б. М. со Святыми, греко-итальянской школы XVI в., въ Ват. Хр. Муз. 237.

этого типа нерѣдко именно въ итало-критской иконописи (венеціанскихъ мастерскихъ?).

Такъ, характернымъ дополненіемъ къ древнимъ, уже знакомымъ типамъ, является икона Ватиканскаго собранія № 301 (рис. 142) и подобная ей № 237 (рис. 143). Первая (въ стилѣ Панселина) начала XVI вѣка, вторая—уже въ огрубѣломъ пошибѣ этого стиля XVII столѣтія. Стилъ этотъ ясно знакомъ со стѣнной живописью и, между прочимъ, облюбовалъ продолговатую форму иконы, съ рядомъ стоящихъ фигуръ, имѣющихъ монументальный характеръ. Такъ въ серединѣ первой

иконы, по сторонамъ Богоматери съ Младенцемъ стоять со свитками, или крестами св. жены: Анна, Параскева, Елена и Фотинія. На второй иконѣ, по сторонамъ Богоматери стоятъ Николай Ч. и Антоній Великій. Центромъ является Младенецъ, котораго Богоматерь, стоя или привставъ съ престола, держитъ обѣими руками, прикасаясь къ ножкамъ ребенка; Младенецъ благословляетъ предстоящихъ, иногда обѣими руками. Главный интересъ иконы, однако, образуется именно этимъ положеніемъ Младенца, какъ бы предносимаго Матерью въ Мірѣ: очевидно, такое положеніе Младенца принадлежало чтимой византійской иконѣ Богоматери, повторенной и въ позднѣйшую эпоху греческою живописью въ Италіи¹⁾.

Какъ распространенъ былъ настоящій типъ на всемъ православномъ Востоцѣ, доказываютъ нѣсколько иконъ, идущихъ изъ Египта, или съ Синая, или доселѣ находящихся въ Синайскомъ монастырѣ: таковы: 1) икона Б. М. и св. Саввы Освященнаго въ собр. Кіевской дух. академіи, изъ колл. преосв. Порфирія²⁾, 2) подобная же икона Богоматери со свв. І. Предтечею, Иліею и Моисеемъ, снятая фотографически проф. В. Н. Бенешевичемъ (рис. 144 части иконы), и 3) маленькое тябло въ многосоставномъ иконостасѣ (подражаніе итальянскимъ пределламъ) Русскаго Музея, въ серіи тябелъ, подобныхъ «Акакисту Б. М., въ изображеніи Б. М. съ святыми и гражданами.



Рис. 144. Часть иконы Б. М. со
Свв. въ Синайскомъ м. по снимку
В. Н. Бенешевича.

Затѣмъ мы находимъ, несомнѣнно, тотъ же типъ во фрескахъ Карейскаго Протата (рис. 145), а также въ иконѣ Б. М. «Милосердіе» (покрывающей людей мантиею), работы мастера Христофора (грека) Болонскаго, 1380 г.³⁾.

1) Подобный типъ въ фрескѣ ц. XIV в. въ Мистрѣ: Millet, G. I. c. pl. 107, 8.

2) *Иконы Синайской и Афонской колл. Преосв. Порфирія*, 1902, табл. XI, стр. 14.

3) Seroux d'Agincourt, *Storia dell arte*, IV, p. 458; Pittura, tav. 106.



Рис. 145. Фреска въ соборѣ Протата Аѳонской
горы по калькѣ эксп. Севастьянова.

Въ Россіи такого рода изображеніе Б. М. наиболѣе извѣстно въ Моденской (или Косинской) чудотворной иконѣ, принесенной, по преданію, изъ Модены въ Италіи Борисомъ Петровичемъ Шереметевымъ или же пожертвованной въ ц. села Косина Петромъ В. ¹⁾).

Такимъ образомъ, по иконографическимъ типамъ мы должны будемъ поставить изысканіе источниковъ и происхожденія цѣлаго ряда русскихъ чудотворныхъ иконъ въ зависимость отъ матеріаловъ и изслѣдованій итальянской живописи XIV—XV в. и итало-критской иконописи того же времени. Въ настоящемъ очеркѣ возможно было только перечислить нѣкоторыя иконы, не входя въ детальное разсмотрѣніе всего вопроса о греческихъ оригиналахъ. Въ большинствѣ случаевъ непосредственныхъ или прямыхъ образцовъ мы не знаемъ, или не можемъ указать, такъ какъ судьбы греческой иконописи гораздо болѣе плачевны, чѣмъ участь русской иконописи. Доселѣ произведенія древнегреческой иконописи насчитываются развѣ десятками, или даже только единицами въ извѣстныхъ мѣстностяхъ, хотя нѣтъ ничего невозможнаго въ томъ, что когда-либо на востокѣ, въ ризницахъ, откроются неизвѣстные намъ иконные склады. Такимъ образомъ, отысканіе греко-итальянскаго оригинала, какъ посредствующаго звена между русской иконописью и итальянской живописью, въ большинствѣ случаевъ, является пока дѣломъ не вполне вѣрнымъ. Между тѣмъ, развѣ извѣстный путь итальянскихъ композицій нами найденъ, мы, имѣя, съ одной стороны, рядъ художественныхъ изображеній Б. М. извѣстнаго типа, въ итальянской живописи и соотвѣствующихъ ей иконописныхъ въ русской иконописи, въ правѣ умозаключать къ такому же заимствованію, которое доказано по отношенію къ цѣлой серіи иконописныхъ типовъ Б. М. Таковы источники иконъ Аравійской Б. М. («О Всепѣтая Мати»), Блаженное Чрево, Взыграніе, Взысканіе погибшихъ, Византійской Богоматери, Горбаневской, Девпетерувской, Долинской, Донской, Дубенской, Дубовицкой, Египетской (Алексан-



Рис. 146. Часть образа Б. М. сіенскаго мастера Гвидо въ Сіенской Академіи. Фот. Ломбарди.

¹⁾ Н. П. Лихачева. «Матеріалы», таб. 224, рис. 407.

дрійской), Елецкой, Германской, Игоревской, Иерусалимской, Жировицкой. Казанской, Касперовской, Корсунской, Козельщанской, Лидской, Неувядаемый Цвѣтъ, Избавленіе отъ бѣдъ страждущихъ, Почаевской, Римской, Скорбящихъ Радости, Сладкое Лобзаніе, Цесарской, Умиленія, Утоли моя печали, Умягченіе злыхъ сердець, Ченстоховской, Θεодоровской и многихъ другихъ.

Когда, наконецъ, станутъ извѣстными въ точныхъ фотографическихъ снимкахъ русскія чудотворныя иконы, будетъ возможность опредѣлить точнѣе и вліяніе не только итальянскихъ композицій, но и самихъ типовъ Б. М., выработанныхъ школами; флорентинскою (рис. 1, 2, 5, 15, 23 и др.), сіенскою (рис. 16, 55, 68, 81 и 146), венеціанскою (рис. 37, 38), умбрійскою и сѣверной Италіи, какъ равно ихъ переработки въ греко-итальянской и итало-критской позднѣйшей иконописи.

V. Пути греко-итальянской иконописи на Русь и развитіе иконописнаго мастерства на Балканскомъ полуостровѣ, въ Молдо-Валахіи и Буковинѣ. Переходъ греческихъ мастерскихъ въ XV и XVI вѣкахъ на Русь. Роспись Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ. Розыскъ по дѣлу Висковатаго.

Вопросъ о путяхъ, которыми греко-итальянская живопись могла переходить на Русь, какъ представляетъ высокій историческій интересъ, такъ отличается особенной сложностью. Съ одной стороны рамки иконографіи Б. М. не допускаютъ и не требуютъ его постановки, съ другой—эта постановка требуетъ очерка вліяній и развитія мѣстныхъ вѣтвей. Дѣйствительно, пути иконописнаго мастерства, сами по себѣ, предполагаютъ существованіе въ тѣхъ странахъ, по которымъ эти пути проходили, иконописныхъ мастерскихъ съ родственнымъ характеромъ. Правда, что еще понынѣ иконы расходятся по Балканскому полуострову (гдѣ онѣ не стѣснены таможенными правилами, какъ, напримѣръ, въ Австріи), и обратно,—иконы мастерской Пантелеймоновскаго монастыря на Аѳонѣ разсылаются по Россіи, какъ издѣлія православной мастерской. Такимъ образомъ, и въ древности греческая иконопись Италіи нашла себѣ путь прежде всего черезъ Далмацію въ Сербію. Преданіе говоритъ, что св. Савва принесъ въ Хиландарь на Аѳонѣ образъ Б. М. Млекопитательницы. Образъ этотъ повторяетъ, какъ мы видѣли, Сіенскій оригиналъ и распространился у насъ въ Россіи очень рано. Сербскія росписи церквей ¹⁾, подобно скульптурнымъ украшеніямъ храмовъ, представляютъ такую же переработку византійскихъ оригиналовъ, начиная, приблизительно, съ XIV вѣка, какъ и сама итало-критская иконопись. Не даромъ историческій анализъ Сербской Лицевой Псалтыри представилъ для византинистовъ такія непреодолимые затрудненія. Какъ велико и рѣшительно было итальянское вліяніе на сербское искусство, можно судить по тому, что уже въ XIV вѣкѣ въ сербскихъ росписяхъ (ц. села Люботина въ Македоніи) можно видѣть ранній типъ Вознесенія

¹⁾ П. П. Покрышкинъ. Православная церковная архитектура XII—XVIII столѣтія въ нынѣшнемъ Сербскомъ королевствѣ.

Б. М.: внизу, подъ Вознесеніемъ, представленъ пустой саркофагъ, а сбоку его группа апостоловъ, созерцающихъ чудо. Затѣмъ и весь общій характеръ сербскихъ росписей, сосредоточенный, по преимуществу, за этотъ ранній періодъ въ Македоніи, представляетъ извѣстную варіацію византійскаго стиля на основѣ итальянскаго вліянія и мѣстной разработки, но съ удержаніемъ наружнаго греческаго облика ¹⁾). Конечно, въ Сербіи были и мастера изъ грековъ, но кто, какъ не сербскіе иконописцы исполняли росписи Дечана, Грачаницы и пр. съ сербскими надписями? Конечно, въ основаніи легло греческое мастерство, но не только грекамъ принадлежало ²⁾ его обновленіе въ XIV и XV вѣкахъ.

Слѣдующимъ этапомъ на пути въ Россію могла быть Молдо-Валахія, начиная съ XV столѣтія ставшая своего рода центромъ культурнаго православія среди инославныхъ странъ. Къ ней примкнула тѣснѣйшимъ образомъ Буковина, игравшая для всей Молдо-Валахіи и, съ другой стороны, для Галича роль православнаго Аѳона. Здѣсь доселѣ сосредоточены памятники искусства XV и XVI вѣка и обширныя стѣнные росписи. Наконецъ, послѣднимъ этапомъ является православный Галичъ, какъ въ древнѣйшемъ періодѣ, такъ и въ XV столѣтіи, такъ какъ при митрополитѣ Фотіи почти на 22 года Галичъ былъ восприсоединенъ къ митрополіи всея Россіи. Недаромъ судьба православія въ Галичѣ заставляла тамъ постоянно опасаться латинской пропаганды. Тѣсныя связи Галича съ Кіевомъ и Черниговомъ играютъ большую роль въ церковныхъ расчетахъ того времени.

Съ другой стороны, пути греко-итальянской иконописи на Русь, вплоть до временъ крымской орды, могли идти вслѣдъ за обычной торговлей, а торговые пути того времени, вмѣстѣ съ венеціанцами и генуэзцами, шли также въ Кафу и другія факторіи Крыма. Отсюда же издавна шли, такъ называемыя, иконы Корсунскихъ писемъ, объ отличіи которыхъ отъ письма собственно Царьградскаго было уже говорено не разъ. Ближайшимъ доказательствомъ затѣмъ можетъ послужить то множество иконъ критскихъ мастеровъ, помѣченныя ихъ подписью и встрѣченныя въ монастырѣ Синайской горы и вообще въ греко-восточныхъ церквахъ.

Особенно значительную роль въ подготовительномъ періодѣ, т. е. въ XIV столѣтіи, играла, видимо, Сербія, какъ въ собственномъ смыслѣ,

¹⁾ Отрывки древнѣйшаго русскаго *Иконописнаго Подлинника* въ рукописи половины XV вѣка связываютъ нашъ Подлинникъ съ Греками и Славянами по технике и лексическому матеріалу. См. П. К. Симони, *Матеріалы для исторіи техники книжнаго дѣла и иконописи*, стр. VII, 1—17, и сербскіе Типики: стр. 71—87.

²⁾ Diehl Ch. *Manuel d'art byzantin*, p. 691—702, глава о «ренесансѣ византійскаго искусства въ XIV вѣкѣ».

такъ и въ одноплеменныхъ ей странахъ, какъ, напримѣръ, Хорватія, сѣверо-восточная Македонія. Многочисленные росписи, доселѣ покрывающія стѣны соборовъ и церквей Балканскаго полуострова, настолько наглядно и тѣсно соотвѣтствуютъ расцвѣту стѣнной живописи XIV столѣтія въ Италіи, что только можно удивляться, какъ мы доселѣ не имѣемъ никакого историческаго объясненія этому поразительному совпаденію. Въ самомъ дѣлѣ, начиная съ Фрушской горы, гдѣ нѣкогда было 15 обителей, и кончая Хиландаромъ на Аѳонѣ, мы имѣемъ длинный протянувшійся рядъ сербскихъ церквей, которыхъ стѣны снизу доверху покрыты стѣнными росписями. Такъ, во Фрушской горѣ, въ монастырѣ Великая Ремета указана роспись XV столѣтія ¹⁾; въ монастырѣ Бешеново, ц. Архистратига Михаила, стѣнопись XIV или XV в. отлично сохранившаяся (тамъ же стр. 17); церковь св. Параскевы XIV вѣка, вся расписана (только въ алтарѣ стѣнопись послѣ 1400 года). Въ самой Сербіи церковь монастыря Жичи XIII в., церковь Смедерево, расписанная въ XIV или XV вѣкахъ; Великая Арильская ц. конца XIII в., церковь монастыря Раваницы, около 1380 года, основанная княземъ Лазаремъ. Церковь Манассіи, построенная между 1405 и 1427. Кральева Студеницкая церковь, роспись 1314—1335 года; Любостыньская, роспись 1389—1425 г.; Каленицкая—ранѣе 1427 года; церковь Крушеваца, основанная въ 1377—1389 г.; церковь Руденицы въ Крушевацкомъ округѣ между 1405 и 1427 г. Далѣе, въ Боснѣ—монастырь Банья XIII—XIV столѣтія. Монастыри Озренъ, Добрунь, Вихачъ и друг., основанные и частью расписанные въ XIV и XV столѣтія.

Въ Македоніи имѣемъ рядъ росписей исключительно сербскихъ и въ сербскихъ же постройкахъ, идущихъ съ XIV вѣка по вторую половину XV столѣтія. Роспись Мениклейскаго монастыря ²⁾ близъ города Серры относится, по всей вѣроятности, къ XV вѣку, а самый монастырь, построенный въ 1340 году, находился во владѣніи Душана съ 1345 года. Роспись церкви с. Люботина близъ Скопіе относится къ 1337 году и ко времени Стефана Душана. Церковь вм. Георгія въ Младонагоричѣ—къ 1330 году, а роспись монастыря Матки—къ 1370 году. Роспись церкви въ Старонагоричѣ, построенной Стефаномъ Дечанскимъ въ 1315 г., относится къ тому же году по надписи. Роспись церкви въ Грачаницѣ—къ 1320 году. Менѣе извѣстны росписи въ Болгаріи. Роспись ц. Петра и Павла въ Тырновѣ, относящаяся къ XVI столѣтію, представляетъ, однако ³⁾, такую близость по характеру именно къ греко-итальянскимъ

¹⁾ Графа А. С. Уварова *Сборникъ мелкихъ трудовъ*, т. II, 1910, стр. 10.

²⁾ О росписяхъ церквей см. краткія свѣдѣнія въ моей книгѣ: Македонія. Археологическое путешествіе 1909.

³⁾ Извѣстія Русскаго археологическаго института, т. VII, I, табл. XII.

и итало-критскимъ росписямъ, что не должна быть совершенно обойдена молчаніемъ.

По указаніямъ гр. А. С. Уварова ¹⁾, въ монастыряхъ на Фрушской горѣ между перечисленными сюжетами находимъ темы итало-критскихъ и аеонскихъ росписей: Недреманное Око, Петра Александрійскаго, Троицу въ образѣ Ангела, Богоматерь въ звѣздѣ съ ангелами, Успеніе на западной сторонѣ, словомъ, все то самое, что видимъ въ церквахъ Сербіи и Македоніи. Росписи церквей Буковины пока остаются или неизвѣстными, или извѣстными только приблизительно. Роспись монастыря Сучавскаго ²⁾ относящаяся къ 1578 году, любопытна по тождеству многихъ ея темъ и иконографическихъ композицій съ аеонскими и русскими стѣнописями XVI вѣка. Такъ, напримѣръ, между ними мы имѣемъ изображеніе Софіи Премудрости Божіей, въ такъ называемомъ Новгородскомъ типѣ. Нельзя не обратить особеннаго вниманія на верхнюю часть композиціи, гдѣ рядъ ангеловъ, расположенныхъ по небесной радугѣ по сторонамъ «уготованнаго престола», весьма напоминаетъ иконы Лоренцо Монако и сиенцевъ. Наряду съ этой композиціей можно указать на вѣнчаніе Б. М. или точнѣе «Славу Владычицы Небесной» по фрескѣ того же монастыря. Здѣсь имѣемъ любопытное сочетаніе чисто западной темы съ греческой символизациею, которая заключаетъ всю композицію внутри звѣзды, а самую звѣзду украшаетъ лучами. Соединеніе образа Б. М. со звѣздою принадлежитъ, какъ мы будемъ имѣть случай указать, иконографіи Синайскаго монастыря, откуда вышла и тема Неопалимой Купины.

Въ томъ же отношеніи любопытна Сучавская чудотворная икона Б. М. (прекрасный списокъ иконы въ «Матеріалахъ» Н. П. Лихачева, рис. 202), явившаяся, согласно подписи на иконѣ, «во градѣ Сучавѣ земли Молдавской при патріархѣ Іереміи» (вѣроятно, Іеремія I-й, 1520—23, 1523—1537 и 1537—1545). Сучавская икона представляетъ св. семейство по итальянской композиціи; за большимъ трономъ Б. М. стоятъ «Праведный Іосифъ Обручникъ Маріинъ» съ процвѣтшимъ жезломъ (посоха, котораго верхняя часть расцвѣла) и ангелъ, держащій чашу; въ сторонѣ надпись: «Просихъ у Отца, да мимо идетъ чаша сія». Б. М. представлена въ пышной мантии, съ пестрыми, вытканными золотыми флеронами и разводами. Поверхъ столь же богатый платъ покрываетъ голову и спускается на плечи; правою рукою Б. М. поддерживаетъ у себя на колѣнахъ большую сферу, усыпанную звѣздами; въ лѣвой рукѣ

¹⁾ Сборникъ мелкихъ трудовъ, 1910, т. II, стр. 1—22.

²⁾ Роспись монастыря Сучавскаго еще въ 60-хъ годахъ прошлаго вѣка была исполнена въ видѣ калекъ пок. Президентомъ Чешской Академіи Наукъ, архитекторомъ Іос. Главкою.

она держитъ жезлъ, оканчивающійся маленькимъ крестомъ — въ воспоминаніе о томъ большомъ крестѣ, который представленъ въ рукахъ Б. М. на нѣкоторыхъ римскихъ иконахъ, но здѣсь является скипетромъ. Младенецъ, крайне неудачно изображенный сидящимъ у нея на рукахъ (на самомъ дѣлѣ рука Б. М. только касается Его, держа скипетръ), представленъ обнаженнымъ и только препоясаннымъ. Любопытное подчиненіе Буковинскаго иконописца западному оригиналу. Возможно, однако, что въ итальянскомъ оригиналѣ были только тѣ же самыя фигуры, но не было ни атрибутовъ, ни той символизаціи догматическаго характера, которую здѣсь находимъ. Такъ, конечно, въ итальянскомъ оригиналѣ могло не быть черепа и змѣи, которымъ надпись внизу даетъ слѣдующее объясненіе: «Дьявола и змѣя побѣдиль силою креста»; появленіе такой символизаціи можно объяснить монашескимъ измышленіемъ.

Мы такъ часто указывали уже на громадное археологическое значеніе Молдо-Валахіи въ вопросѣ изученія нашей иконописи со второй половины XV вѣка и въ слѣдующіе вѣка, что, для краткости, позволяемъ себѣ сослаться вообще на литературу вопроса и прежнія указанія. Связи русской иконописи и особенно нашихъ лицевыхъ рукописей въ XVI вѣкѣ съ молдовлахійскими слишкомъ извѣстны для того, чтобы объ нихъ нужно было еще говорить въ общемъ обзорѣ. Кратко говоря, мы знаемъ въ XVI вѣкѣ своего рода возрожденіе византійской миниатюры. Иное дѣло — изслѣдованіе источниковъ и началъ этого возрожденія — оно пока требуетъ изслѣдованія, но есть данныя, рѣшительно удостовѣряющія, между прочимъ, тѣсныя связи иконописи съ Венеціею ¹⁾).

Согласно съ принятой точкой зрѣнія, передвиженіе иконописнаго мастерства производится не столько путемъ ввоза иконъ, сколько работами *пришлыхъ* иконописныхъ мастерскихъ, исполняющихъ не только стѣнные росписи, но и всю иконопись на деревѣ, потребную для устрояемыхъ церквей. Послѣ Молдовалахіи и Буковины такого рода мѣстностью, которая могла давать пріютъ греко-славянскому иконописному мастерству, могъ и долженъ былъ быть Галичъ. Тѣсныя связи Галича съ Русью въ XIV столѣтіи всѣмъ болѣе или менѣе извѣстны, а потому и не требуютъ

¹⁾ Въ числѣ документовъ Венеціанскаго Архива, опубликованныхъ въ «*Revista pentru Istorie, Archeologie etc*» изд. Грм. Точилеску, годъ I, т. II, Bucuresci, 1883, стр. 141, читается благопріятный отвѣтъ за подписью нотарія дожа, Молдавскому воеводѣ, данный въ 1560 году, на просьбу его прислать живописцевъ и мастеровъ для украшенія церкви: ... Significas te pro Sacris aedibus ad Dei optimi maximi cultum istic ornandis summopere optare, ut aliqui ex pictoribus aliisque artificibus nostris ad opera huiusmodi conficienda idoneis, se in Moldaviam conferant, qua in re... omni ope contendimus... За указаніе документа приносимъ здѣсь благодарность А. И. Яцимирскому.

даже и краткаго на нихъ указанія ¹⁾). Какъ извѣстно, митрополиту св. Петру, уроженцу Галичско-Волынской области, приписывается двѣ иконы его письма: «Успенія» Б. М. и икона, извѣстная подъ именемъ «Петровской» и находящаяся (переписана) въ Успенскомъ соборѣ въ придѣлѣ ап. Петра и Павла. Списокъ этой Петровской иконы, нахо-



Рис. 147. «Петровская» икона Б. М. въ ризницѣ
Св. Троице-Сергіевой Лавры № 175.

дящійся въ ризницѣ Троице-Сергіевой Лавры за № 175, представляет (рис. 147) намъ, во 1-хъ, греко-итальянскую композицію и, во 2-хъ, черты типа, сближающія этотъ списокъ съ лучшими греческими образами, обращавшимися въ русской иконописи.

¹⁾ Е. Е. Голубинскаго «Исторія русской церкви», т. II, I, стр. 98 — 144, 190 — 1, 388—9.

Эпоха перехода новаго греческаго или, точно говоря, греко-итальянскаго стиля и связанная съ нимъ новая иконографія должна со временемъ составить любопытный предметъ изученія въ сферѣ русскихъ древностей. Какъ мы уже неоднократно говорили, постановка русскихъ древностей въ тѣснѣйшую генетическую связь съ европейскимъ искусствомъ должна замѣнить современное антикварское отношеніе, довольствующееся мѣстнымъ любопытствомъ и характерностью разрозненныхъ случаевъ и экземпляровъ. Эпоха эта начинается, повидимому, уже въ концѣ XIV столѣтія; пока она связана съ именемъ Θεοφана, расписывавшаго въ Новгородѣ въ 1378 году церковь' Спаса на Ильинской ул. Тотъ же Θεοφанъ въ 1395 году съ Симеономъ Чернымъ писалъ церковь Рождества Богородицы въ Москвѣ, а въ 1399 г. они росписывали Архангельскій соборъ. Конецъ XV и начало XVI стол. представляютъ рядъ росписей, выполненныхъ въ Москвѣ, и между ними любопытнымъ вопросомъ является роспись Благовѣщенскаго собора. Какъ извѣстно, стѣнопись Благовѣщенскаго собора, подобно и всѣмъ предыдущимъ, не сохранилась. Въ 1482—84 гг. соборъ былъ разобранъ и къ 1489 году было построено нынѣ существующее зданіе ¹⁾ собора. Насколько эти краткія извѣстія передаютъ точно дѣло постройки собора, предстоитъ еще со временемъ изслѣдовать специалистамъ, но уже въ настоящее время можно думать, что открытыя подъ позднѣйшею росписью 1654 г. фрески соборной паперти принадлежатъ или реставраціи послѣ пожара 1547 г., или даже началу XVI вѣка, точнѣе говоря, относятся къ той стѣнописи, которая была въ новомъ храмѣ выполнена иконописцемъ Θεοδοσίємъ, сыномъ Діонисія, причемъ, однако, паперть не была уже росписана по золотому фону, какъ самая внутренность храма. Какъ извѣстно, обнаруженныя на стѣнахъ паперти древнія фрески возбудили большое недоумѣніе между членами специальной комиссіи, которой была поручена въ 1882 году реставрація собора. Производившій реставрацію академикъ живописи В. Д. Фартусовъ, видимо, выказавшій рѣдкую внимательность и любовь къ старинѣ, былъ даже заподозрѣнъ въ умышленной подрисовкѣ открытыхъ имъ фресокъ: оправдываясь, онъ доказывалъ несправедливость этого обвиненія, такъ какъ работалъ только съ перочиннымъ ножомъ и кистью для ретуши. Къ этому возможно прибавить, что всякая подрисовка была бы естественно въ византійскомъ или вообще греческомъ стилѣ, тогда какъ открытыя Фартусовымъ фрески были единогласно отнесены всѣми, ихъ видѣвшими (о чемъ и доселѣ между художниками сохранились воспоминанія), къ итальянской живо-

¹⁾ А. И. Успенскаго «Очерки по исторіи русскаго искусства». «Древне-русская живопись». 1906, стр. 41—45, съ рис. на стр. 35—41.

писи. Дѣйствительно, просматривая фотографіи, снятыя съ этихъ открытыхъ Фартусовымъ фресокъ, мы находимъ замѣчательное произведеніе греко-итальянскаго мастерства начала XVI вѣка. Любопытно, что характерныя головы святыхъ, созерцающихъ Славу Б. М. во фрескѣ «О тебѣ радуется», напоминаютъ болѣе всего итальянскую живопись венеціанской (особенно близки рисунки Якопо Беллини) и Падуанской школы. Будемъ надѣяться, что когда нибудь вновь счистятъ современную роспись, найдутъ подъ нею и возстановятъ интересную древность. Въ заключеніе сошлемся на художественные типы, говорящіе сами за себя и воспроизведенные съ фотографій древней стѣнописи, при статьѣ А. И. Успенскаго.

Появленіе новыхъ темъ и сложныхъ живописныхъ сочиненій въ древней русской иконописи не могло не вызвать на первыхъ же порахъ «сомнѣній», а при общей неосвѣдомленности по иконному дѣлу, и нѣкоторой иконописной смуты.

Академикъ Ѳ. И. Буслаевъ, вообще полагавшій, что наши предки имѣли «весьма неопредѣленные и сбивчивыя понятія» объ иконописи, доказательство этой «неясности и запутанности» понятій и свѣдѣній когда то находилъ въ извѣстномъ *розыскѣ по дѣлу Висковатаго* ¹⁾.

Послѣ московскаго пожара 1547 года вызваны были изъ Новгорода и Пскова иконописцы для исполненія иконъ и нѣкоторыхъ росписей въ Благовѣщенскомъ соборѣ, подъ наблюденіемъ соборнаго священника, извѣстнаго Сильвестра. Дьякъ Иванъ Висковатый, имѣвшій большія познанія въ книжномъ ученіи, былъ приведенъ новыми иконописными работами новгородскихъ и псковскихъ мастеровъ въ недоумѣніе и даже въ негодованіе: онъ увидалъ въ нихъ новыя противъ соборныхъ правилъ измышленія, нарушавшія каноническія правила иконописныхъ преданій и, увлекаясь своею ревностью, «вопилъ» публично въ соборѣ противъ новыхъ иконъ и, наконецъ, подалъ митрополиту письменное изложеніе своихъ мнѣній, прося, чтобы тотъ «пожаловалъ его, тотъ его списокъ изсвидѣтельствовалъ отъ Божественнаго писанія со всеѣмъ священнымъ соборомъ да и о всеѣмъ его наказалъ». Митрополитъ переслалъ списокъ къ Царю, который велѣлъ ему тотъ списокъ «соборнѣ выслушати и изсвидѣтельствовати». Соборъ состоялся, Висковатаго «передъ собою поставили, да тотъ его списокъ ему же на соборѣ велѣли чести и по тому его списку отвѣты ему на соборѣ митрополитъ говорилъ», дѣлая «наказаніе» (наставленіе) съ которымъ Висковатый во всеѣмъ согласился, каясь и прося

¹⁾ «Историческіе очерки». II, стр. 306—329. Сочиненія Ѳ. И. Буслаева, II, 1910, стр. 286—305.

прощеніе» ¹⁾. Висковатый, вообще, утверждалъ, что седьмой Вселенскій Соборъ «указывалъ писать священныя лица и событія по плотскому ихъ виду» (исторически-реальныя изображенія), тогда какъ новая иконопись Благовѣщенскаго собора представляетъ новшества: Господа Саваоа, по видѣнію Даніила, въ образѣ сѣдовласаго старца; Троицу въ видѣ трехъ ангеловъ; Спасителя въ образѣ ангела съ крыльями, сидящаго на верху креста въ dospѣхъ и съ мечемъ въ рукѣ, и изображаетъ новыя иконописныя измышленія: *Предвѣчный советъ*; *Почи Богъ* въ день седьмый, *Единородный Сыне* Слово Божіе, *Приидите людие* Тріипостасному Божеству поклонимся, *Върую*, писанное въ двухъ видахъ, и пр. Академикъ Е. Е. Голубинскій ²⁾ по этому дѣлу заключаетъ: «собственно говоря, Висковатый былъ правъ и ошибался только въ томъ, что ссылаясь на седьмой Вселенскій соборъ. Не седьмой Вселенскій соборъ, а отчасти шестой Вселенскій соборъ, главнымъ же образомъ отцы и учителя церкви прежде и послѣ седьмого Вселенскаго собора, защищавшіе иконопочитаніе отъ иконоборцевъ, указывая цѣль и назначеніе иконъ и отстраняя дѣланныя противъ нихъ возраженія, говорятъ, что иконы должны быть изображеніемъ дѣйствительныхъ лицъ и дѣйствительныхъ событій, такъ, чтобы иконописание представляло изъ себя въ строгомъ смыслѣ слова живопись историческую (было, такъ сказать, исторіею въ краскахъ)». «Но,—прибавляетъ академикъ Е. Е. Голубинскій, — иконописцы греческіе уже давно выступили изъ этихъ тѣсныхъ предѣловъ на свободу творчества, и значительной части иконъ, противъ которыхъ возставалъ Висковатый, могли быть указаны многочисленные *существовавшіе образцы*, каковое указаніе и сдѣлалъ митрополитъ въ своемъ отвѣтѣ Висковатому. *Греческихъ образцовъ* нѣкоторыхъ иконъ митрополитъ не могъ указать, потому что иконы, т. е. сюжеты, были заимствованы новгородскими иконописцами отъ живописцевъ западныхъ. Но иконописцы писали ихъ съ существовавшихъ у нихъ подлинниковъ и митрополитъ думалъ, что эти подлинники *взяты съ древнихъ образцовъ греческихъ*». Академикъ Голубинскій, руководясь логикою догматическихъ отношеній, болѣе или менѣе, угадалъ, кто былъ въ данномъ спорѣ правъ, но мы въ настоящее время уже могли бы, руководясь историческимъ анализомъ сюжетовъ, придти къ точнымъ и подробнымъ историческимъ объясненіямъ всѣхъ недоумѣній Висковатаго и осторожныхъ обходовъ, на которые былъ вынужденъ соборъ, дабы оправдать, дѣйствительно существовавшіе въ данномъ случаѣ, новые вымыслы.

¹⁾ «*Розыскъ или списокъ о богоулюбленныхъ строкахъ и о сумнѣнии святыхъ честныхъ иконъ Дяка Ивана Михайлова сына Висковатаго, въ мѣсто 7062*». Изд. О. Бодянскимъ въ «Чтеніяхъ въ общ. исторіи и древностей Россіи». 1868, II, стр. 1—42.

²⁾ «Исторія русской церкви», II, I, 1900 г., стр. 841—5.

Академикъ Буслаевъ свелъ «сомнѣнія» Висковатаго къ 4-мъ общимъ пунктамъ. Во 1-хъ, Висковатый слишкомъ придерживался восточной старины, былъ противъ всякаго расширенія круга иконописныхъ представлений, и не допуская творчества, желалъ, чтобы сюжеты религіозной живописи были писаны на одинъ образецъ и смущался, видя въ иконахъ разные *переводы* тождественныхъ сюжетовъ. Таково истолкованіе Буслаева; на дѣлѣ же Висковатый далекъ былъ отъ всякой идеи художественнаго творчества и, если о чемъ-либо подобномъ говорилъ, то мало вникалъ въ суть иконописнаго производства. Однако, его воззрѣнія ничѣмъ не разнились отъ взглядовъ митрополита и собора, его судившаго. И, хотя самъ Макарій былъ отчасти иконописцемъ, а не только великимъ книжникомъ, но тоже себѣ представлялъ иконопись исключительно въ видѣ *переводовъ*, т. е. готовыхъ рисунковъ, привозимыхъ изъ Греціи, *откуда-то*, но получавшихся изъ вторыхъ рукъ. Врядъ ли много знали о своихъ переводахъ сами новгородскія мастерскія, такъ какъ никакихъ «свидѣтельствъ» въ дѣлѣ распространенія переводовъ не полагалось. Правда, различать новое отъ стараго сами иконописцы, конечно, могли, и тѣ опытные четверо старость иконниковъ, которые по *Розыску* (стр. 2), были «установлены по соборному уложенію на Москвѣ надъ всѣми иконниками смотрѣть, чтобы писали по образу и по подобію и учили новыхъ иконниковъ у добрыхъ мастеровъ», конечно, хорошо знали «новыя измышленія»,—а въ нихъ-то и было все дѣло. Почему, однако, Висковатый не просилъ, какъ бы слѣдовало, досмотрѣть всѣ вновь написанныя иконы, а прямо обратился къ обвиненію ихъ въ неканоничности — вопросъ темный, который можетъ быть разрѣшенъ только въ связи съ исторіею тогдашнихъ отношеній и вліяній внѣ иконописнаго дѣла и котораго намъ нѣтъ надобности касаться. Для насъ же важно, что, заговоривъ о новыхъ иконописныхъ темахъ, Висковатый не нашелъ для ихъ объясненія никакихъ данныхъ въ знакомой книжной средѣ, такъ какъ, очевидно, всѣ эти новыя темы проходили старымъ путемъ и принимались за греческія.

Во 2-хъ, Висковатый требовалъ, по словамъ Буслаева, подробныхъ подписей на иконахъ, тогда какъ новгородскіе мастера ограничивались только краткими надписаніями именъ. Суть дѣла, повидимому, заключалась, однако, въ томъ, что Висковатый желалъ замѣнять нѣкоторыя иконописныя измышленія надписаніемъ текстовъ на иконахъ, какъ напримѣръ, начальныя слова «Вѣрую», не прибѣгая къ той мистической символизациі, которая установилась именно со второй половины XV столѣтія и появилась затѣмъ въ греческой иконописи.

Въ 3-хъ, Висковатый негодовалъ на то, что рядомъ со священными изображеніями въ царскихъ палатахъ стали писать аллегоріи и олице-

творенія: «въ палатѣ въ средней Государя Нашего написанъ образъ Спасовъ, да тутѣ-жъ близко него написана женка, спусть рукава какъ-бы пляшетъ, а подписано надъ нею: блуженіе, а иное ревность, а иныя глумленія». И Висковатому мнилось, «что то кромѣ божественнаго писанія», и о томъ «онъ смущался».

Въ 4-хъ, «нѣкоторыя изображенія,—говорить Буслаевъ,—дѣйствительно могли быть писаны съ переводовъ западныхъ, на что указываетъ Висковатый, ссылаясь на свои бесѣды съ латинами и именно съ Матисомъ ляхомъ. Дѣйствительно, къ этой эпохѣ относятся первыя попытки снимать изображенія съ переводовъ западныхъ, то-есть, съ иностранныхъ гравюръ: въ чемъ вполне убѣждаетъ насъ любопытнѣйшее и въ высшей степени важное для исторіи нашего искусства замѣчаніе, сдѣланное пок. Д. А. Ровинскимъ о томъ, что нѣкоторыя изъ произведеній, писанныхъ, по заказу Сильвестра, псковскими живописцами (Останео и Якушкой), не что иное, какъ копіи съ извѣстныхъ итальянскихъ картинъ, снятыя по гравюрамъ». Это послѣднее замѣчаніе мы должны, конечно, ограничить, такъ какъ западные оригиналы стали извѣстны и перешли въ русскую иконопись задолго до самаго изобрѣтенія гравюры и ея распространенія, и именно въ данномъ случаѣ и по поводу обоихъ сюжетовъ: *Единородный Сынъ* и *Во гробъ плотски* должно прежде всего принять во вниманіе ихъ распространеніе задолго до гравюры. Конечно, еслибы ранѣе эта сторона дѣла могла быть сколько-нибудь извѣстна, то и періодъ западнаго вліянія не былъ бы ограниченъ, какъ то у насъ теперь принимается, концомъ XVI вѣка и XVII столѣтіемъ, но былъ бы передвинутъ въ XV вѣкъ и немного даже ранѣе того, какъ то было въ исторической дѣйствительности.

Затѣмъ, мы должны дополнить разсужденія двухъ вышеназванныхъ почтенныхъ ученыхъ указаніемъ необходимости новой исторической постановки дѣла о Розыскѣ. Въ самомъ дѣлѣ, если Висковатый погрѣшилъ, возбудивъ каноническіе и догматическіе вопросы по поводу своихъ сомнѣній, то продолжать идти по тому же направленію намъ, претендующимъ выполнить задачу исторіи иконописанія, не подобаетъ, а поэтому разъ будетъ, наконецъ, поставлено на очередь историческое отношеніе русской и греческой иконописи, уже нельзя ограничиваться общими соображеніями о томъ, кто правъ въ данномъ спорѣ, а требуется въ будущемъ разслѣдовать въ подробности исторію нѣсколькихъ иконографическихъ темъ и деталей. Такъ, 1) иконографія должна разобрать послѣдовательно отношеніе греко-восточнаго искусства къ образу Богу Отца или Господа Саваоа: несомнѣнно, что, кромѣ каноническихъ взглядовъ, проводившихся отцами и учителями церкви на роль иконописи въ главнѣйшемъ ея дѣлѣ, иконописная практика знала послѣдовательно нѣсколько направленій.

Собственно византийская иконография, въ предѣлахъ процвѣтанія византийскаго искусства, съ X по XIII столѣтіе, держалась историческаго направленія, изображая всюду Спасителя въ Его историческомъ образѣ Бого-Человѣка на землѣ. Но греко-восточное искусство, повидимому, издавна допускало образъ «Ветхаго Денъми», а затѣмъ различныя вѣтви греческаго искусства, напримѣръ, въ южной Италіи, подъ вліяніемъ романскихъ образцовъ, отступали отъ византийской строгости. Наконецъ, въ отвѣтѣ митрополита и собора на сомнѣнія Висковатаго (стр. 13—14) указано, что въ Успенскомъ соборѣ въ Москвѣ есть образъ Господа Саваооа «у Христова образа надъ главою, а та икона письмо греческое отъ древнихъ лѣтъ». Нашъ анализъ долженъ показать, насколько былъ правъ соборъ, утверждая послѣднее, такъ какъ икона, на которой написанъ образъ Господа Саваооа, называется иконою «Пречистыя Похвалы». Если, затѣмъ, перечисляють: образъ Саваооа, написанный на иконѣ Благовѣщенія, которую взяли изъ Новгорода въ Юрьевѣ монастырѣ, «а письмо корсунское, а какъ принесена изъ Корсуни, тому лѣтъ съ 500 и болѣ»; «тотъ же образъ въ Новгородѣ, на стѣнѣ св. Софіи и наружи за алтаремъ», а подписана та церковь иконописцы греческими свидѣтельствованными, то, конечно, историческая справка погрѣшаетъ во многомъ. Далѣе, когда соборъ ссылается на старцевъ св. Горы, которые повсюду на св. Горѣ видали писанный образъ Господа Саваооа и, въ частности, въ монастырѣ св. Пантелеймона, «въ большомъ верху» (куполѣ), написанъ образъ Господа Бога Саваооа въ бѣлыхъ ризахъ и кругъ его неба и по небу звѣзды и около круга неба писаны ангели стоящіи въ пестрыхъ ризахъ и пр., и пр. то для собора, конечно, это образъ греческій, тогда какъ мы можемъ видѣть въ немъ нѣкоторое извѣстное подчиненіе западнымъ образцамъ. 2. Висковатый правильно указалъ на отступленіе отъ греческой иконографіи въ томъ, что новгородскіе иконописцы стали писать Христа со спущенными или ослабленными дланями въ Распятіи. Правда, его по этому поводу мудрованія, что де на крестѣ животворное было распростерто слово, были писаны «не гораздо», какъ правильно указано ему соборомъ, такъ какъ Богъ Слово «не распинается Божествомъ, но распинается на крестѣ плоть Бога Слово, ю-же отъ насъ пріять». Однако, соборъ замѣтилъ западное новшество, а митрополитъ предписалъ иконы исправить, какъ то сказано въ отвѣтѣ (стр. 18): «А гдѣ написанъ Христовъ образъ на крестѣ руки сжаты; а индѣ ослаблены и то иконники написали не гораздо, не по древнимъ образцомъ греческимъ отъ своего неразумія и мы тѣ образы велѣли переписати и индѣ гдѣ тѣмъ образцомъ обрящутся иконы и мы велимъ переписывати, а впередъ тѣмъ образцомъ писати не велимъ, а велимъ писати съ древнихъ образцовъ греческихъ Христовъ»

образъ на крестѣ простертыми дланьма». По пунктамъ 3, 4 и 5 соборъ, разбирая богословски-каноническое достоинство сюжетовъ: «Единородный Сынъ, сый въ лонѣ Отчемъ» и «Почи Богъ» ограничивается указаніемъ соответствующихъ метафорическихъ и символическихъ мѣстъ и толкованій у пророковъ и учителей церкви, тогда какъ собственно византійскихъ образцовъ указать этимъ темамъ было нельзя, какъ то можно было сдѣлать, напримѣръ, по изображенію Троицы, въ видѣ трехъ ангеловъ.

Греко-итальянское происхожденіе многихъ русскихъ типовъ Б. М., будучи признано, могло бы вызвать, хотя со временемъ, большій интересъ къ русской иконографіи Б. М. и ея связямъ съ высшимъ періодомъ художественнаго творчества и пробудить вниманіе русскаго просвѣщеннаго общества къ нашимъ чудотворнымъ и особо чтимымъ иконамъ. Въ настоящее время даже у духовенства, столь близкаго къ этому дѣлу, проявляется такое гибельное равнодушіе къ состоянію этихъ памятниковъ искусства и древности, которое не допускаетъ и мысли объ интересѣ къ ихъ происхожденію и точному воспроизведенію. Ученый архіепископъ Сергій въ своей брошюрѣ о литографированныхъ изображеніяхъ Б. М., изданной въ 1899 году, ограничился по вопросу о типахъ сообщеніемъ общепринятаго мнѣнія, что три иконы: Смоленская, Владимірская и Знаменіе «послужили типомъ для послѣдующихъ многихъ иконъ. Разности касаются больше положенія Бого-Младенца и ручекъ и ножекъ Его и дланей Богоматери». Очевидно, ученый богословъ полагалъ, что размѣщеніе ручекъ, ножекъ и дланей въ иконахъ совершенно произвольное и никакого особаго смысла и значенія не содержитъ.

Живые интересы объединяли, напротивъ того, русскихъ людей въ старину вокругъ иконописнаго дѣла. Какъ свидѣтельствуемъ очевидецъ, извѣстный Павелъ Алеппскій, посѣтившій съ антіох. патріархомъ Макаріемъ Россію въ 1655 году ¹⁾, русскіе люди въ старину «особенно цѣнили древнія греческія иконы». Наряду съ церквями, каждый домъ наполнялся иконами, у бояръ «безчисленными», и московскіе люди, принимая отъ пришлаго греческаго духовенства всякіе дары, «какъ благословеніе», «радовались только святынямъ и древнимъ иконамъ». Въ такомъ особомъ почитаніи, наряду съ религіознымъ чувствомъ, сосредоточивалось и художественное и, надо признать, послѣднему отвѣчало и высокое художественное достоинство греко-итальянской живописи XV—XVI вѣковъ. Русскіе патріархи, митрополиты, архіереи и архимандриты русскихъ обителей получали въ даръ отъ грековъ ихъ иконы и, въ свою очередь, имѣя своихъ особыхъ иконописцевъ, писавшихъ дарительныя

¹⁾ *Путешествіе Антіох. п-а Макарія въ Россію*, пер. съ араб. Г. Муркоса, вып. 3, въ Чтеніяхъ въ И. Общ. Ист. и Др. 1898, III, стр. 10—11, 31—32.

«на благословеніе» иконы, надѣляли ими грековъ ¹⁾. Иконы «Владычицы» ²⁾ при обиліи «каедръ», т. е. соборныхъ храмовъ, начиная отъ патріарха и его каедры во имя Великой ц. Успенія Б. М., освященныхъ во имя Богородичныхъ праздниковъ, являлись въ особомъ обиліи и распространяли по преимуществу привычное почитаніе къ древней греческой иконописи, произведенія которой разыскивались нерѣдко греческимъ духовенствомъ нарочито при ихъ сборахъ на Русь ³⁾. Иконографія Богоматери могла бы объединить около себя *рядъ разрозненныхъ* историческихъ вопросовъ и вызвать художественный интересъ къ нашей старинѣ.

Какъ было бы хорошо и прямо плодотворно, въ цѣляхъ истиннаго почитанія нашей художественной старины, если бы наши старинныя чтимыя иконы Богоматери, зачастую затемненные кустарнымъ мастерствомъ въ иконномъ типѣ, были разслѣдованы по отношенію къ оригиналу, а съ этой цѣлью, прежде всего, воспроизведены, хотя бы фотографіею, для научнаго пользованія, а затѣмъ исторически возведены къ своему источнику. Тогда бы открылось, что въ иныхъ деталяхъ композиціи содержится художественная мысль и высокая экспрессія, переданная лучшими мастерами христіанскаго міра. Быть можетъ, именно на этомъ всего ранѣе стало бы возможно соединить съ религіознымъ воспитаніемъ и художественное воспитаніе народа.

¹⁾ Тамъ же, стр. 125.

²⁾ Тамъ же, стр. 93.

³⁾ См. разсказъ объ извѣстной иконѣ «Влахернской Б. М.» въ Успенскомъ соборѣ, тамъ же, стр. 11.

ЖУРНАЛЬ

засѣданія **ВЫСОЧАЙШЕ** учрежденнаго Комитета попечительства о
русской иконописи.

28 Ноября 1909 года.

Присутствовали: Предсѣдатель, Членъ Государственнаго Совѣта, Оберъ-Егермейстеръ Графъ С. Д. Шереметевъ, Члены Комитета: дѣйствительные статскіе совѣтники: В. А. Косяковъ, Н. А. Крюковъ, Н. П. Лихачевъ, В. В. Лысогорскій, ст. сов. Е. Д. Львовъ, а также дѣйствительный статскій совѣтникъ В. Г. Дружининъ, архитекторъ дома Комитета, М. В. Красовскій и и. о. управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій.

I. Открывая засѣданіе, г. Предсѣдатель сообщилъ о видѣнной имъ лѣтомъ текущаго года въ католическомъ соборѣ г. Лаона, во Франціи, въ высшей степени интересной иконѣ Спаса Нерукотвореннаго. Икона эта несомнѣнно славянскаго происхожденія, такъ какъ на ней вполне сохранилась славянская надпись «Образъ Господень на убрусѣ». Икона эта была подарена въ XIII столѣтіи папою Урбаномъ, уроженцемъ г. Лаона, мѣстному собору. Самъ же папа Урбанъ получилъ ее, по преданію, «отъ святыхъ людей». Надпись на совершенно незнакомомъ языкѣ долгое время приводила въ недоумѣніе мѣстное католическое духовенство, пока Императоръ Петръ Великій, въ бытность свою въ Лаонѣ, не разъяснилъ смыслъ надписи и что таковая сдѣлана на славянскомъ языкѣ.

Въ настоящее время икона эта находится подъ стекломъ, въ темномъ углу собора.

Въ виду большого интереса, представляемого этой иконой, г. Предсѣдатель полагалъ бы обратиться къ мѣстному Епископу съ просьбой приказать снять точную фотографію и прислать таковую въ Комитетъ, а также послать тому же Епископу въ подарокъ 1 т. Иконописнаго Подлинника.

Вполнѣ раздѣляя мнѣніе г. Предсѣдателя, Комитетъ постановилъ принять вышеозначенное предложеніе.

II. Г. Предсѣдатель сообщилъ, что лѣтомъ текущаго года возникли слѣдующіе вопросы: а) по дѣлу объ отпускѣ Комитету пособія изъ казны въ 1910 году въ прежней суммѣ 35.328 рублей Государственный Контроль полагалъ ограничить размѣръ пособія 30.000 рублей, въ виду оказывавшихся остатковъ отъ отпущенныхъ Комитету изъ казны пособій въ 1907 и 1908 г. г., а также значительнаго остатка, ожидаемаго въ текущемъ году.

По сему поводу Предсѣдателемъ, въ письмѣ на имя Товарища Министра Финансовъ, т. с. С. Ф. Вебера, было объяснено, что числившіеся къ 1 Января каждого года „остатки“ ни въ коемъ случаѣ не могутъ считаться такъ называемыми „чистыми остатками“ и указываютъ лишь, сколько у Комитета къ 1 Января каждого года имѣлось средствъ въ наличности. Такое явленіе объясняется тѣмъ, 1) что къ 1 Января не представляется возможнымъ произвести уплату по всѣмъ расходамъ минувшаго года и 2) тѣмъ обстоятельствомъ, что изданіе Лицевого Иконописнаго Подлинника является дѣломъ въ высшей степени сложнымъ и труднымъ, не допускающимъ возможности заранѣе точно опредѣлить требуемую ежегодно сумму. Собираніе разбросанныхъ не только въ Россіи, но и за границею матеріаловъ, реставрація ветхихъ, зачастую, иконъ, представляющихъ, тѣмъ не менѣе, научный и художественный интересъ, сниманіе съ нихъ копій, систематизація всѣхъ матеріаловъ и составленіе текста требуютъ много времени и труда. Кромѣ того и изготовленіе хорошихъ клише для цвѣтныхъ, геліографическихъ и др. оттисковъ иконъ по чисто техническимъ причинамъ иногда сильно задерживается. Поэтому невозможно поставить дѣло такимъ образомъ, чтобы дѣйствительно расходовать ежегодно на изданіе Подлинника одну и ту же сумму, тѣмъ болѣе, что уплата производится по полученіи готовыхъ оттисковъ.

Наконецъ, въ составъ указаннаго Государственнымъ Контролемъ «остатка» числится также капиталъ, ассигнованный въ размѣрѣ 1.500 руб. Главнымъ Управленіемъ Землеустройства и Земледѣлія на организацію иконописныхъ артелей и на выдачу авансовъ кустарямъ иконописцамъ. Изъ этого капитала Комитетомъ выдаются не безвозвратныя пособія, а лишь безпроцентныя ссуды артелямъ и кустарямъ, поэтому въ наличности всегда имѣется нѣкоторая часть этого капитала, постоянно мѣняющаяся по мѣрѣ выдачи ссудъ и обратнаго ихъ поступленія. Такъ какъ капиталъ этотъ ассигнованъ Главнымъ Управленіемъ Землеустройства и Земледѣлія съ опредѣленною цѣлью, то отнесеніе на него другихъ какихъ-либо расходовъ Комитета не представляется возможнымъ.

Таковыя соображенія были приняты Государственнымъ Контролемъ во вниманіе и съ его согласія въ Государственную Думу было сдѣлано Министерствомъ Финансовъ представленіе объ отпускѣ Комитету пособія въ 1910 году, согласно ходатайству Комитета, въ прежнемъ размѣрѣ 35.328 рублей.

б) По вопросу относительно перенесенія съ будущаго 1910 года, изъ смѣты Департамента Государственнаго Казначейства въ смѣту Св. Синода кредита, ассигнуемаго изъ казны въ пособіе Комитету, такъ какъ вся дѣятельность Комитета сосредоточена въ такой области, которая составляетъ предметъ ближайшаго попеченія Вѣдомства Православнаго Исповѣданія.

По поводу сего г. Предсѣдателемъ въ письмѣ на имя Оберъ-Прокурора Св. Синода, сенатора С. М. Лукьянова объяснено, что связь Комитета съ Министерствомъ Финансовъ и, въ особенности, со смѣтой Государственнаго Казначейства, объясняется исключительно тѣмъ обстоятельствомъ, что необходимыя Комитету денежныя средства отпускаются изъ казны и поэтому должны быть включены въ указанную смѣту. Самъ же Комитетъ является по мысли законодателя учрежденіемъ внѣвѣдомственнымъ: какъ въ ВЫСОЧАЙШЕ утвержденномъ 19 Марта 1901 г. положеніи о Комитетѣ (п. I), такъ и въ Именномъ ВЫСОЧАЙШЕМЪ указѣ Правительствующему Сенату отъ того же числа объ учрежденіи Комитета дважды повторяется, что „Комитетъ попечительства о русской иконописи состоитъ подъ непосредственнымъ покровительствомъ ЕГО

ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА“. Въ виду изложеннаго, включеніе кредита, ассигнуемаго Комитету изъ казны, въ смѣту Св. Синода будетъ противорѣчить приведенному закону, а кромѣ того, по мнѣнію Предсѣдателя, нѣтъ достаточныхъ основаній къ измѣненію нынѣ существующаго порядка.

О семь дѣлѣ г. Предсѣдатель имѣлъ счастье всеподданнѣйше докладывать ГОСУДАРЮ ИМПЕРАТОРУ и ЕГО ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ благоугодно было Всемилостивѣйше одобрить выше приведенный отвѣтъ Предсѣдателя Комитета Оберъ-Прокурору Св. Синода.

III. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ о состояніи учебно-иконописныхъ мастерскихъ за 1908/9 годъ.

Въ текущемъ 1909 г. учебныя иконописныя мастерскія во Владимірской губерніи были г. Георгіевскимъ посѣщены два раза — въ Мартѣ и Сентябрѣ мѣсяцахъ и Борисовская мастерская осмотрѣна въ Іюль сего года. Учебно-иконописныя мастерскія продолжали свое дѣло въ томъ же направленіи, какое было положено въ началѣ при ихъ открытіи. Онѣ оставались подъ руководствомъ тѣхъ же лицъ, какъ и въ предшествующій годъ. Въ составѣ учащихся школъ Комитета произошла лишь смѣна законоучителей въ сл. Борисовкѣ и Мстерѣ. Преподаватель Закона Божія, иконографіи и церковной археологіи въ Мстерѣ, кандидатъ Кіевской Духовной Академіи Н. А. Скворцовъ въ Январѣ сего года перешелъ на службу въ канцелярію Учебнаго Комитета при Св. Синодѣ и въ Мстеру переведенъ, согласно прошенію, изъ Борисовки кандидатъ Академіи Л. Д. Никольскій, а на мѣсто послѣдняго временно допущенъ къ преподаванію священникъ сл. Борисовки, студентъ Семинаріи Павелъ Чефрановъ.

Всего обучалось въ учебно-иконописныхъ мастерскихъ Комитета 70 учениковъ и продолжали усовершенствоваться въ иконописи, работая въ учебныхъ мастерскихъ Комитета по окончаніи 4-хъ годичнаго курса, 23 человѣка. Такимъ образомъ обучалось во всѣхъ мастерскихъ Комитета 93 человѣка.

По мастерскимъ Комитета эти учащіеся распредѣлялись такъ: въ Мстерской учебной мастерской — 20 учениковъ и 4 мастера,

а всего 24 человекъ; въ Холуйской—24 учен. и 6 окончившихъ— всего 30 человекъ; въ Палехѣ — 12 учениковъ и 8 окончившихъ ранѣе — всего 20 человекъ и въ Борисовкѣ — 5 уч. и ранѣе окончившихъ 19 человекъ, а всего 24 человекъ.

Въ текущемъ году нѣсколько учениковъ и притомъ лучшіе изъ окончившихъ курсъ были переведены въ Московскую Иконописную Палату, учрежденную художникомъ К. Степановымъ, нарочито пріѣзжавшимъ въ мастерскія Комитета для набора учениковъ въ свою Палату, въ которой дается ученикамъ бесплатная квартира и полное содержаніе. Последнее увлекло многихъ учениковъ изъ иконописныхъ мастерскихъ Комитета и они перешли для продолженія образованія въ Москву.

Въ текущемъ году учебныя мастерскія продолжали исполнять иконописные заказы, поступающіе въ мастерскія посредствомъ лавки Комитета и непосредственно отъ заказчиковъ. Наиболѣе крупныя работы исполнила учебная иконописная мастерская въ сл. Борисовкѣ; помимо исполненія нѣсколькихъ молебныхъ иконъ, расписывался цѣлый храмъ Михаила Архангела въ сл. Борисовкѣ за сумму 3.000 рублей.

Холуйская учебная мастерская помимо классныхъ занятій исполнила мелкихъ заказовъ по написанію разныхъ иконъ на сумму 535 рублей.

Палеховская исполнила таковыхъ иконъ на сумму 1.000 руб. и Мстерская — на сумму 255 рублей.

За всѣ исполненныя работы по заказамъ иконъ учебныя мастерскія постоянно встрѣчали одобреніе заказчиковъ и получали неоднократное выраженіе благодарности. Въ особенности добрую репутацію создала себѣ школа иконописи въ сл. Борисовкѣ своей добросовѣстной работой по расписанію мѣстнаго храма. Жители сл. Борисовки подъ вліяніемъ безпорядковъ, развившихся особенно жестоко въ этомъ краѣ, въ эти смутныя годы начали было отрицательно относиться къ занятіямъ иконописью и многіе подъ вліяніемъ рѣчей противниковъ иконописанія, какъ полезнаго занятія, не хотѣли отдавать своихъ дѣтей въ мастерскую для обученія иконописи, но теперь, увидя доброкачественность работъ, исполненныхъ мастерами, обучающимися въ иконописной мастерской Комитета, рѣзко измѣнили

свое отношеніе къ школѣ и въ началѣ текущаго года въ мастерскую вновь былъ большой наплывъ учениковъ и вновь принято въ школу 14 человекъ. Кромѣ того поступило заявленіе отъ мѣстныхъ мастеровъ иконописцевъ о желаніи поучиться рисованію въ мастерской Комитета, хотя бы во время внѣзанятное и въ праздники.

Въ виду крайней тѣсноты наемнаго помѣщенія мастерской въ сл. Борисовкѣ, котораго и замѣнить другимъ не представляется возможности, пришлось отказать многимъ желающимъ мастерамъ въ этомъ обученіи. Завѣдующій школой художникъ Богдановъ проектируетъ открыть воскресные классы обученія рисованію и живописи для взрослыхъ мастеровъ, не учившихся въ иконописной мастерской Комитета.

Въ текущемъ году ученики въ Мастерской учебной мастерской успѣшно занимались изученіемъ реставраціи древнихъ иконъ подъ руководствомъ мастера С. А. Суслова и работы, исполненныя и представленныя въ Комитетъ, показываютъ, что ученики достигли значительныхъ результатовъ въ этомъ отношеніи.

Въ текущемъ же году въ учебныхъ иконописныхъ мастерскихъ Комитета слѣдующіе ученики окончили курсъ и получили званіе мастера иконописца.

По Холуйской мастерской: Иванъ Бобровъ, Константинъ Коровайковъ, Василій Новоселовъ, Василій Пузановъ и Иванъ Чеботаревъ и ими были представлены къ экзамену слѣдующія иконы: 1) Богоматерь съ Младенцемъ, работы И. Чеботарева, 2) Спаситель, раб. В. Пузанова, 3) Іоаннъ Креститель, раб. К. Коровайкова, 4) Архангелъ Михаилъ, раб. И. Боброва и Св. Кн. Владиміръ, раб. В. Новоселова.

По Мастерской мастерской получили званіе мастера иконописца по представленіи ими экзаменаціонныхъ работъ слѣдующіе ученики: Михаилъ Захаровъ, представившій иконы Спасителя, Николая Чудотворца и Происхожденія Древъ Креста Господня; Сергій Рожковъ — иконы Казанской Божіей Матери, Смоленской Б. Матери и «Предста Царица»; Θεодоръ Романовъ — иконы Св. Великомученика Георгія Побѣдоносца, Эммануила и Распятія; Василій Расадинъ — иконы Вознесенія, Спасителя и Митрополита Алексія; Θεодоръ Чириковъ — иконы Спасителя, Архангельскаго Собора и Знаменія.

Въ Палеховской мастерской выпуска въ 1909 году не было, такъ какъ въ 1905 году, по случаю переполненія помѣщенія школы не было приѣма. Присланные же въ Комитетъ иконы Палеховской мастерской въ количествѣ 14-ти были исполнены еще учащимися учениками.

Борисовская мастерская представила въ Комитетъ 17 иконъ работы учениковъ, выполненнахъ въ теченіе отчетнаго учебнаго года.

Постановлено: вышеизложенный отчетъ принять къ свѣдѣнію, всѣхъ представившихъ свои работы учениковъ утвердить въ званіи мастеровъ-иконописцевъ, а исполняющаго обязанности преподавателя Закона Божія, церковной археологіи и иконографіи въ Борисовской учебной иконописной мастерской священника П. Чефранова утвердить въ должности преподавателя.

IV. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ о поступившемъ ходатайствѣ завѣдывающаго учебной иконописной мастерской въ сл. Борисовкѣ В. С. Богданова о содѣйствіи въ открытіи иконописной артели изъ мастеровъ, окончившихъ названную мастерскую, а также въ утвержденіи представленнаго имъ проекта устава таковой артели.

Постановлено: въ виду важности настоящаго дѣла поручить, предварительно дальнѣйшаго его направленія, детальное разсмотрѣніе представленнаго проекта устава иконописной артели особой подкоммиссіи, въ составъ коей избраны дѣйствительные статскіе совѣтники В. В. Лысогорскій и В. Т. Георгіевскій и ст. сов. Баронъ Остенъ-Сакенъ.

V. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ, что по приглашенію Министерства Финансовъ онъ днемъ сего же 28 Ноября давалъ объясненія въ комиссіи Государственной Думы по дѣламъ Православной Церкви. Названная комиссія, ознакомившись съ дѣятельностью Комитета, единогласно изъявила согласіе на ассигнованіе изъ казны пособія Комитету въ 1910 году въ испрашиваемомъ размѣрѣ 35.328 рублей и просила командировать на засѣданіе Государственной Думы, въ коемъ будетъ разсматриваться бюджетъ Комитета, представителя послѣдняго.

Принявъ изложенное къ свѣдѣнію, Комитетъ постановилъ поручить и. о. Управляющаго дѣлами, д. с. с. В. Т. Георгіевскому дать, въ случаѣ надобности, Государственной Думѣ объясненія при обсужденіи бюджета Комитета на 1910 г.

VI. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ о поступившемъ запросѣ завѣдывающаго Мстерской учебной иконописной мастерской А. И. Кудрявцева о томъ, имѣетъ ли онъ право выдавать изъ отпущеннаго ему кредита въ 300 рублей на организацію иконописной артели авансы мастерамъ-иконописцамъ, работающимъ подъ его наблюденіемъ при мастерской, которые однако не могутъ составить артели, такъ какъ не достигли еще совершеннолѣтія.

Постановлено: разрѣшить выдавать изъ означеннаго кредита авансы мастерамъ-иконописцамъ, окончившимъ Мстерскую учебную иконописную мастерскую и работающимъ при ней подъ наблюденіемъ завѣдывающаго мастерской.

VII. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ о поступившемъ въ Комитетъ приглашеніи Совѣта С.-Петербургской Духовной Академіи принять участіе въ предстоящемъ 15—17 Декабря с. г. празднованіи столѣтняго юбилея Академіи.

Постановлено: просить Предсѣдателя Комитета, Оберъ-Егермейстера Графа С. Д. Шереметева, Помощника Предсѣдателя, Академика, т. с. Н. П. Кондакова и и. о. Управляющаго дѣлами Комитета д. с. с. В. Т. Георгіевскаго принять участіе, въ качествѣ представителей Комитета, въ празднованіи юбилея Академіи и поднести ей отъ имени Комитета икону.

VIII. Г. Предсѣдатель Комитета сообщилъ, что имъ получено письмо отъ Члена Государственнаго Совѣта П. П. Семёнова-Тянь-Шанскаго съ просьбой о содѣйствіи въ росписи бѣднаго храма въ с. Лукавахъ, Липецкаго уѣзда, Тамбовской губерніи. На означенный предметъ, по ходатайству прихожанъ, ЕГО ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ благоугодно было ВСЕМИЛОСТИВѢЙШЕ пожертвовать 2000 руб. По сему дѣлу командированъ завѣдывающій Холуйской учебной иконописной мастерской художникъ Заринъ для ознакомленія на мѣстѣ съ условіями заказа, дабы таковой былъ исполненъ по возможности лучше.

Въ связи съ этимъ и. о. Управляющаго дѣлами Комитета доложилъ, что имъ сдѣлано предложеніе Обществу Религіозно-Нравственнаго Просвѣщенія отдать заказъ на роспись построеннаго имъ храма Воскресенія Христова въ С.-Петербургѣ (у Варшавскаго вокзала) мастерамъ-иконописцамъ, окончившимъ учебныя иконописныя мастерскія Комитета. Таковой заказъ могъ бы не только матеріально поддержать мастеровъ, но и ознакомить столичное населеніе съ дѣятельностью Комитета въ дѣлѣ усовершенствованія кустарей иконописцевъ въ ихъ мастерствѣ.

Постановлено: принять къ свѣдѣнію.

IX. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ о произведенномъ осмотрѣ, по порученію Комитета, иконописцемъ-реставраторомъ Г. І. Чириковымъ древней иконы Успенія Пресвятой Богородицы въ Псково-Печерскомъ монастырѣ. По осмотрѣ оказалось слѣдующее: размѣръ иконы около 1 арш. 2 верш. высоты, 2 арш. $5\frac{3}{4}$ верш. ширины; вся икона по длинѣ раздѣлена на 3 части, изъ коихъ— въ средней изображено Успеніе Пресвятой Богородицы, а въ боковыхъ, раздѣленныхъ на 9 клеймъ каждая, написана земная жизнь Пресвятой Богородицы. На среднемъ изображеніи Успенія Пресвятой Богородицы имѣется глухая позднѣйшая риза, а на боковыхъ клеймахъ старинныя оплечья и басма на поляхъ. Иконопись, очевидно, неоднократно прописывалась заново. Клейма земной жизни Пресвятой Богородицы прописаны въ половинѣ XVIII вѣка яичными колерами, а среднее изображеніе Успенія, кромѣ этого, еще прописано масляной краской, повидимому не такъ давно. Открытыя мѣста иконописи покрыты слюдою, послѣдняя и придерживаетъ вздувшуюся иконопись. У этого драгоцѣннѣйшаго памятника древности для предохраненія его отъ дальнѣйшаго разрушенія г. Чириковъ предлагаетъ произвести слѣдующее:

Прежде всего снять слюду съ иконописи; всю вздувшуюся иконопись и левкасъ укрѣпить припаркою; удалить расчисткою налипѣвшіе слои олифы, лака и позднѣйшія наслоенія записей— до первоначальнаго древняго письма; заполнить грунтомъ выпадки и возстановить оныя колерами; и въ заключеніе покрыть всю икону олифой. Процессъ реставраціи иконы Чири-

ковъ предлагаетъ фотографировать во всѣхъ стадіяхъ, а именно: 1) до начала работы; 2) по удаленіи ризы и слюды и по укрѣпленіи вздувшихся мѣстъ иконописи; 3) по предварительной пробной расчисткѣ; 4) по удаленіи всѣхъ наслоеній записи до первоначальнаго древняго письма и нѣскольکو детальныхъ фотографій — съ ликовъ, палатнаго письма, горъ и т. д.

Вмѣстѣ съ тѣмъ г. Чириковъ обращаетъ вниманіе Комитета на весьма плачевное состояніе остальныхъ видѣнныхъ имъ иконъ. Всѣ онѣ страшно обветшали и грубо сплошь записаны масляной краской. Объ ихъ древнемъ происхожденіи свидѣлствуютъ лишь только величайшей рѣдкости басменные уборы и эмалевые вѣнцы, между тѣмъ, если бы удалить записи позднѣйшихъ мастеровъ, то открылись бы интересные по колерамъ и композиціи памятники древности.

Въ дополненіе къ сему и. о. Управляющаго дѣлами доложилъ, что г. Чириковъ, по соглашенію съ настоятелемъ Псково-Печерскаго монастыря, отправится на мѣсто для производства реставраціи 8-го Января 1910 года.

Что касается порученія Комитета, даннаго 19 Января с. г. и. о. Управляющаго дѣлами относительно наблюденія за реставраціей г. Чириковымъ иконъ Сампсоніевскаго храма въ С.-Петербургѣ и находящейся въ подворьи Сковородскаго монастыря иконы Св. Моисея, то д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ, что въ настоящее время реставрація сихъ иконъ подъ его наблюденіемъ уже окончена и исполнена была г. Чириковымъ вполне удачно и весьма добросовѣстно.

Постановлено: принять къ свѣдѣнію. Реставрацію иконы Успенія Божіей Матери въ Псково-Печерскомъ монастырѣ поручить иконописцу Чирикову подъ наблюденіемъ и. о. Управляющаго дѣлами Комитета В. Т. Георгіевскаго.

Х. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета доложилъ о ВСЕМИЛОСТИВѢЙШЕМЪ соизволеніи, послѣдовавшемъ въ 4-ый день сего Ноября по всеподданнѣйшему докладу и. о. Главноуправляющаго Канцелярією ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА по принятію прошеній ходатайства г. Предсѣдателя Комитета, на зачетъ и. д. штатнаго преподавателя рисованія въ Сумскомъ кадетскомъ корпусѣ, коллежскому секретарю Николаю Евлампіеву на чинопроизводство времени состоянія

его въ должностяхъ завѣдующаго учебной иконописной мастерской въ слободѣ Мстерѣ, Владимірской губерніи и преподавателя въ ней рисованія и живописи съ 1 Апрѣля 1902 года по 16 Августа 1907 года. ВЫСОЧАЙШАГО же соизволенія на зачетъ Евлампіеву нынѣ же упомянутой службы на пенсію, по сообщенію Егермейстера Мамонтова, не послѣдовало, такъ какъ, по установленному порядку, вопросы о пенсіонныхъ правахъ разсматриваются лишь при окончательномъ оставленіи чиновникомъ службы, когда служебная дѣятельность его является законченною, а семейное и матеріальное положеніе вполнѣ опредѣлившимися, причѣмъ непосредственное начальство и безъ зачета безправныхъ занятій имѣетъ возможность, въ случаѣ невыслуги почему либо ко времени отставки пенсіи на законномъ основаніи, возбудить вопросъ о назначеніи таковой внѣ правилъ.

Постановлено: принять къ свѣдѣнію.

XI. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ о поступившемъ отъ настоятельницы Архистратиго - Михайловскаго женскаго монастыря Омской епархіи ходатайствѣ рекомендовать учительницу рисованія и иконописи для обученія 10 сестеръ. По этому поводу В. Т. Георгіевскій сообщилъ, что настоятельница Красностокскаго женскаго монастыря, игуменія Елена предложила Комитету, въ случаѣ надобности, рекомендовать учительницъ рисованія и иконописи изъ окончившихъ учебную иконописную мастерскую при монастырѣ, но ходатайствовала вмѣстѣ съ тѣмъ о денежномъ пособіи для подготовки таковыхъ учительницъ.

Обсудивъ настоящее дѣло, Комитетъ, за неимѣніемъ свободныхъ средствъ, вынужденъ былъ отказаться отъ предложенія игуменіи Елены. Настоятельница же Архистратиго-Михайловскаго монастыря постановлено было сообщить, что въ настоящее время Комитетъ не имѣетъ въ виду учительницы рисованія и иконописи, потому лишенъ возможности рекомендовать таковую.

XII. И. о. Управляющаго дѣлами доложилъ о поступившемъ, отъ вышеназванной игуменіи Елены, во исполненіе запроса Комитета, расчета необходимаго пособія на открытіе и устройство при Красностокскомъ монастырѣ учебной мастерской для изготовленія финифти.

Требуется: а) помѣщеніе, б) оборудованіе мастерской при этомъ помѣщеніи, в) необходимые матеріалы для этого и г) всѣ хозяйственныя принадлежности, обслуживающія мастерскую:

1) мастерская для работъ съ необходимыми принадлежностями, какъ-то: рабочіе столы, скамейки (подставки подъ руку), специально для этого приспособленныя и проч. необходимыя принадлежности рабочей комнаты; 2) комната для обжиганія финифтяныхъ работъ, съ устроенной специально для этого печью и муфелемъ, въ виду требующагося при обжиганіи сильнаго огня, комната должна быть гарантирована на случай пожара каменнымъ поломъ, сводами и т. п.; 3) для оборудованія мастерской требуются матеріалы: а) красная мѣдь (для пластинокъ), полива, глазурь, стекло, б) ассортиментъ красокъ (тѣхъ, что идутъ для фарфоровой живописи) и ассортиментъ кистей; необходимая при этомъ фарфоровая посуда: палитры, баночки для красокъ, мстихины и проч. 4) Наконецъ машина для рѣзки мѣдныхъ пластинокъ, дляковки, для штампа и проч. 5) Хозяйственная часть мастерской — требующійся въ большомъ количествѣ уголь, специально идущій при работахъ приготовленія финифтяныхъ пластинокъ.

Стоимость устройства мастерской финифтяной живописи:

Помѣщеніе мастерской, рабочая комната для обжига работъ	1.000 руб.
Печь съ муфелемъ	200 »
Оборудованіе мастерской: матеріалы, пособія и проч.	1.500 »
Машина дляковки, рѣзки и штампа пластинокъ	150 »
Удовлетвореніе хозяйственныхъ нуждъ мастерской, какъ-то: уголь и проч., требующіеся периодически, на первое обзаведеніе хотя бы на	150 »
Итого:	3.000 руб.

Пока мастерская не расширится, что будетъ въ состояніи сама себя окупить — необходимо пособіе на уплату мастеру — хотя бы на 2—3 года. Хорошаго мастера по справкамъ (сдѣланнымъ въ гор. Ростовѣ) можно имѣть за 75 рублей въ мѣсяць. Монастырь можетъ взять на себя расходъ въ 25 рублей, а 50 руб. (или 600 р. въ годъ) просить отпускать хотя бы

первые 2, 3 года, пока дѣло не разовьется и явятся средства оплачивать мастера.

Принимая во вниманіе, что вышеприведенныя данныя являются лишь приблизительными, между тѣмъ какъ въ Главное Управление Земледѣлія и Землеустройства необходимо представить для испрошенія пособія самыя подробныя смѣты, Комитетъ постановилъ просить игуменію Елену представить точную и подробно разработанную смѣту на оборудованіе финифтяной мастерской, ограничиваясь, во избѣжаніе лишнихъ расходовъ казны, лишь дѣйствительно необходимыми предметами.

ХІІІ. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета, д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ поступившее ходатайство отъ художника Судковскаго, въ коемъ онъ заявляетъ нижеслѣдующее:

«Среди разнообразныхъ начинаній Комитета попечительства о русской иконописи выдѣляется устройство учебныхъ мастерскихъ въ историческихъ центрахъ русскаго иконописанія во Владимірской и Курской губерніяхъ. Это мѣропріятіе Комитета затронуло очень существенную сторону дѣла, т. е. оно является весьма цѣлесообразнымъ въ смыслѣ поддержанія русской иконописи на высотѣ ея историческихъ достоинствъ. Но принимая во вниманіе, что въ сказанныхъ учебныхъ мастерскихъ самую отвѣтственную часть дѣла несутъ на себѣ иконописцы-мастера, неспособные приспособить традиціи своего искусства ни къ чему новому, то нужно сознаться, что учебныя мастерскія въ селахъ Мстерѣ, Холуѣ и др. выполняютъ лишь основную часть задачи, т. е. являются предохранительными для русской иконописи отъ упадка. Развѣтіе же иконописи, дальнѣйшее ея совершенствованіе и приспособленіе къ развивающемуся воображенію религіозно чувствующаго человѣка требуютъ мѣропріятія спеціальнаго, т. е. тоже школы-мастерской, но такъ сказать, центральной и по типу своему высшей, чѣмъ уже существующія, т. е. школы-мастерской не иконописи только, а вообще церковной религіозной живописи».

Г. Судковскій предлагаетъ „школу-мастерскую“ потому, что по его представленію въ ней обученіе должно быть тѣсно связано и съ практическимъ дѣломъ, т. е. школа-мастерская съ одной стороны должна явиться тѣмъ мѣстомъ, куда будутъ

стремиться способнѣйшіе ученики-иконописцы за дальнѣйшими познаніями, а съ другой она должна быть достаточно компетентнымъ исполнителемъ наиболѣе серьезныхъ заказовъ по церковной религіозной живописи. Само собою разумѣется, что такая центральная школа-мастерская должна находиться не въ селѣ гдѣ-либо, а въ культурномъ центрѣ, гдѣ есть подъ рукой музеи искусства, замѣнить которые не могутъ никакіе, даже самымъ лучшимъ образомъ исполненные альбомы художественныхъ произведеній. Внимательно обдумавъ организацію этого дѣла, г. Судковскій полагалъ возможнымъ поставить его съ ежегоднымъ расходомъ приблизительно въ 6000 рублей при готовомъ и приспособленномъ къ задачамъ дѣла помѣщеніи. Увѣренный, что встрѣтитъ не только сочувствіе въ Комитетѣ, но и найдетъ даже уже готовую почву въ смыслѣ сознанія необходимости учрежденія, объединяющаго многія попечительныя о русской иконописи начинанія, г. Судковскій, изложивъ идею въ основѣ, предлагаетъ Комитету свою помощь по детальной разработкѣ окончательнаго плана и организаціи школы-мастерской церковной религіозной живописи.

Обсудивъ вышеизложенное заявленіе г. Судковского, Комитетъ, въ принципѣ вполне одобряя приведенныя соображенія, затруднился, однако, въ настоящее время осуществить предлагаемыя мѣропріятія за отсутствіемъ на это свободныхъ средствъ.

XIV. И. о. Управляющаго дѣлами Комитета д. с. с. В. Т. Георгіевскій доложилъ о необходимости снабженія иконами православнаго населенія Закавказья.

Изъ докладной записки по сему предмету письмоводителя Комитета, Г. И. Демусяка видно, что въ Тифлисѣ, при Сіонскомъ соборѣ имѣется небольшая епархіальная лавочка, торгующая церковной утварью и иконами, но торговля ея ничтожна и существованіе ея мало кому извѣстно даже въ городѣ. Кромѣ соборной лавки, въ Тифлисѣ насчитывается еще до 10 частныхъ лавокъ, торгующихъ, между прочимъ, и иконами; предлагаемыя ими иконы дешевыхъ сортовъ и преимущественно печатанныя на жести, а между тѣмъ, въ такомъ крупномъ административномъ и торговомъ центрѣ, какъ Тифлисъ, чувствуется настоятельная нужда въ хорошо написанныхъ иконахъ, такъ какъ помимо нѣкоторой требовательности со стороны простого

народа и интеллигентная часть населенія города существующей торговлей иконами мало удовлетворена. Говоря однако о существующей потребности въ дешевыхъ иконахъ въ Закавказьи, необходимо имѣть въ виду въ особенности русскихъ переселенцевъ, коимъ трудно достать для новопостроеннаго ими храма, хотя и дешевыя, но имъ привычныя, по родному селу, иконы. Недостаточно укрѣпившись на новыхъ мѣстахъ, ведя трудную и непрерывную борьбу со злыми особенностями края, переселенцы жертвуютъ послѣднюю копѣйку на постройку храма, лишь бы имѣть родное утѣшеніе въ своихъ религіозныхъ потребностяхъ и горько ихъ чувство, когда, за хорошую, сравнительно, цѣну, они принуждены довольствоваться иконами невысокаго качества. Если бы возможно было организовать снабженіе дешевыми и хорошими иконами возникающіе непрерывно новые храмы въ переселенческихъ поселкахъ Кавказа, Сибири и проч. окраинахъ, то металлическіе заводы, избравшіе своею доходною статью печатаніе иконъ на жести и направляющіе свой товаръ, преимущественно, на окраины Россіи, въ значительной степени сѣздили бы свою дѣятельность за отсутствіемъ спроса на этотъ товаръ, а быть можетъ и совсѣмъ бы ее прекратили.

Бодбійскимъ женскимъ монастыремъ въ Кахетіи открыта иконописная мастерская уже лѣтъ 8 тому назадъ и дѣло иконописи въ ней идетъ довольно удачно подъ руководствомъ монахини изъ Дивѣвскаго монастыря, но эта мастерская обслуживаетъ лишь свой монастырь и только отчасти исполняетъ посторонніе заказы, которыми, кстати сказать, она завалена. Стѣнописью монахини совсѣмъ не занимаются, хотя въ такихъ работахъ и ощущается нужда. Такъ, въ настоящее время въ Тифлисѣ на очереди три храма, кои предположено украсить стѣнописью: новый обширный храмъ духовной семинаріи, Квашветская грузинская церковь, въ которой потребуется роспись подъ старинную грузинскую фреску и, наконецъ, недавно отстроенная Дидубійская церковь. Эти интересныя работы будутъ поручены несомнѣнно случайнымъ художникамъ и выполненіе ихъ будетъ носить также случайный характеръ.

Дѣятельность Комитета попечительства о русской иконописи, направленная на дѣло облегченія окраиннымъ приходамъ

украситься хотя бы и дешевою, но правильно написанною иконою, вызвала бы среди мѣстныхъ поселенцевъ сердечную благодарность уже за одно то, что не пришлось бы имъ переплачивать втридорога за плохую икону разнымъ посредникамъ и подрядчикамъ.

Для начала дѣятельности Комитета въ указанномъ направленіи прежде всего необходимо было бы открыть выставки-кіоски въ главныхъ центрахъ православнаго населенія окраинъ, установивъ ихъ образцовыми иконами и снабдивъ спеціально составленнымъ указателемъ цѣнъ на всевозможныя работы. Кіоски эти надлежитъ помѣщать въ залахъ, гдѣ происходятъ религіозно-нравственныя собесѣдованія съ народомъ или же въ народныхъ читальняхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ — просить мѣстныхъ преосвященныхъ о распространеніи, чрезъ мѣстный духовный органъ, свѣдѣній о дѣятельности Комитета. Въ частности, что касается Тифлиса, то удобнымъ мѣстомъ, какъ для постановки упомянутаго кіоска, такъ и для ознакомленія желающихъ съ задачами и дѣятельностью Комитета, является миссіонерскій залъ при 2-ой Тифлисской миссіонерской церкви. Въ этомъ залѣ ведутся собесѣдованія съ народомъ почти безпрерывно круглый годъ, читальня же при немъ открыта каждый день и усердно посѣщается не только православными, но и молоканами. Организаторомъ и руководителемъ этого выдающагося дѣла является настоятель этой церкви, небезызвѣстный на Кавказѣ протоіерей о. Сергій Городцевъ, который, повидимому, пойдетъ съ удовольствіемъ на встрѣчу добрымъ пожеланіямъ Комитета помочь заброшенному судьбою на эту окраину, главнымъ образомъ, простому русскому человѣку пріобрѣсти за недорогою цѣну хорошую икону.

Относясь къ вышеизложенному съ полнымъ сочувствіемъ, Комитетъ постановилъ снестись по сему вопросу съ протоіереемъ о. Сергіемъ Городцевымъ.

XV. Доложены были ходатайства слѣдующихъ учреждений о бесплатной выдачѣ:

а) Московскаго Публичнаго Румянцовскаго Музея — I т. Иконописнаго Подлинника.

б) Харьковской Общественной бібліотеки — выпускъ Иконописнаго Сборника.

в) Витебской ученой Архивной Коммисіи — всѣхъ изданій Комитета.

г) Церковнаго Музея Духовенства Грузинской Епархіи — изданій Комитета.

Постановлено: а) Ходатайство Московскаго Публичнаго Румянцовскаго Музея отклонить, въ виду того, что по цензурнымъ правиламъ означенный Музей получаетъ обязательно изъ типографій экземпляры всѣхъ вновь выходящихъ сочиненій; б) ходатайство Харьковской Общественной Библіотеки удовлетворить, в) Витебской ученой Архивной Коммисіи и Церковному Музею Духовенства Грузинской Епархіи разрѣшить, послать лишь экземпляры выпусковъ Иконописнаго Сборника.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	СТР.
I. Связи итальянской живописи начала XIV вѣка съ греческою иконописью. Типы композицій «Рождества Христова» и «Явленія Маріи Магдалинѣ» . . .	3
II. Иконографическіе типы Б. М. въ русской иконописи, сопоставляемые съ образцами живописи ранняго Возрожденія	24
III. Общая характеристика греко-итальянской (итало-критской) иконописи. Ея памятники въ собраніяхъ Венеціи, Пизы, Падуи, Болоньи, Флоренціи, Рима, Мессины, Кіева и С.-Петербурга	88
IV. Переходъ иконографическихъ типовъ Б. М. изъ греко-итальянской иконописи въ русскую. Типы Б. М. «Страстной», «Умиленія», «Взыгранія Младенца», «Сладкаго Лобзанія», «Корсунской Умиленія», «Ватопедской», «Никопейской» и др.	144
V. Пути греко-итальянской иконописи на Русь и развитіе иконописнаго мастерства на Балканскомъ полуостровѣ, въ Молдо-Валахіи и Буковинѣ. Переходъ греческихъ мастерскихъ въ XV и XVI вѣкахъ на Русь. Росписъ Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ. Розыскъ по дѣлу Висковатаго	208
VI. Журналь.	

Указатель рисунковъ.

Рис.	1. Икона Б. М. въ ц. Св. Маріи Новеллы во Флоренціи, въ капеллѣ Ручеллаи, фот. Андерсона	8
»	2. Чудотворная икона Б. М. въ абб. Монте-Верджине бл. Авеллино въ Ю. Италіи	9
»	3. Мозаическое изображеніе «Рождества Х-ва» въ ц. St. M. del Ammiraglio (Марторана), въ Палермо	10
»	4. Мозаика, работы мастерской Каваллини, въ ц. Св. Маріи въ Транстевере, въ Римѣ, 1290 годовъ	11
»	5. Фреска нач. XIV в. въ ц. Св. Франциска въ Ассизи, фот. Андерсона 15340.	12
»	6. «Рождество Х-во» на иконѣ Нац. Галл. (Корсиніевской) въ Римѣ, XIV в., фот. Алинари 27442	14
»	7. Складень греко-итальянской иконы («Матеріалы Н. П. Лихачева», т. LXXX, 141.)	14
»	8. «Рождество Христово» — фреска собора м. Ставроникитскаго на Аеонѣ, 1789 г.	15

Рис. 9.	Икона «Рождества Христова» греко-итальянской школы («Материалы Н. П. Лихачева», LXIII, 103)	16
» 10.	Икона «Рождества Христова» въ придѣлѣ Московскаго Благовѣщенскаго собора	17
» 11.	Явленіе Господа М. Магдалинѣ — тябло иконы Б. М., письма Дуччіо въ Сіенѣ	20
» 12.	Икона «Явленіе Господа М. Магдалинѣ» греко-итальянской школы («Материалы», LXVI, 106)	21
» 13.	Икона Б. М. въ соборѣ Старой Руссы	25
» 14.	Статуэтка Мадонны съ Младенцемъ, держащимъ птичку, въ Муз. Лувра, Алинари 22240	27
» 15.	Икона Б. М. письма Спинелло Аретино 1391 г. въ Акад. галл. Флоренціи, фот. Алинари 1620	28
» 16.	Икона письма Таддео Бартоло въ Пинакотекѣ Перуджии, 1403 г., фот. Андерсона 15728	30
» 17.	Снимокъ съ оригинала чуд. иконы «Коневской» Б. М.	29
» 18.	Икона «Коневской» Б. М. въ ризницѣ Тр.-Сергіевой Лавры, № 3, по фот. Фишера	31
» 19.	Переводъ иконы Коневской Б. М. изъ Филим. Собранія	32
» 20.	Прорись «Коневской» иконы Б. М. (мвая) въ собр. бр. Чириковыхъ	33
» 21.	Мозаика на фасадѣ ц. St. Maria in Transtevere въ Римѣ, 1145—1153 гг.	34
» 22.	Стѣнное изображеніе Б. М. Млекопитательницы въ кап. Скровеньи въ ц. Мадонны делл'Арена въ Падуѣ. Алинари 19439	34
» 23.	Икона Б. М. «Млекопитательницы», Джіоттовской школы конца XIV в. въ Нац. Галл. Рима, фот. Алинари 27444	35
» 24.	Греко-итальянская икона «Млекопитательницы» въ отд. Ват. Пинакотекѣ № 280.	36
» 25.	Греко-итальянская икона «Млекопитательницы», письма Ант. Пападопуло въ отд. Ват. Пинакотекѣ 278	37
» 26.	Снимокъ иконы Б. М. «Млекопитательницы» въ Карейской Типикарницѣ Хиландара на Аѳонѣ	38
» 27.	Икона Б. М. Млекопитательницы въ ц. при Хиландарской «Типикарницѣ», по калькѣ эксп. П. И. Севастьянова	39
» 28.	Образъ Б. М. «Барловской» или Млекопитательницы въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ	40
» 29.	«Переводъ иконы Б. М. «Блаженное Чрево»	41
» 30.	Переводъ иконы Б. М. «Блаженное Чрево» изъ Сійскаго подл. л. 407	42
» 31.	Переводъ иконы «Млекопитательницы» изъ Подл. Кіевопечер. Лавры	43
» 32.	Икона Б. М. (Madonna del Bordone) письма Конпо ди Марковальдо въ ц. Сервитовъ въ Сіенѣ	44
» 33.	Снимокъ съ оригинала Донской иконы Б. М. въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ, фот. И. Н. Александрова	45
» 34.	Мозаика надъ главнымъ входомъ въ соборѣ Монреале бл. Палермо, фот. Броджи 15418	46
» 35.	Эмалевый образокъ на окладѣ иконы Хахульской Б. М. въ Гелати бл. Тифлиса	46
» 36.	Образъ Мадонны, письма Маргаритоне изъ Ареццо, въ Пинакотекѣ Ареццо, фот. Алинари 9968	47
» 37.	Икона венеціанскаго мастера Стефано Пьевано XIV в. въ Ораторіи Св. Мартина въ Кіуджии бл. Венеціи, Алинари 20844	48
» 38.	Образъ Мадонны въ Луврѣ, приписыв. Лоренцо Венеціано	49
» 39.	Икона Б. М. въ Русскомъ Музеѣ въ Спб.	49

Рис. 40.	Ев. І. Богословъ, І. Предтеча и ап. Павелъ на иконѣ Б. М. въ Русскомъ Музеѣ по рис. В. Н. Гринейзена	50
» 41.	Изображеніе святыхъ на Грузинскомъ иконномъ складнѣ въ Синайскомъ м., по снимку В. Н. Бенешевича	51
» 42.	Икона «Смоленской» Б. М. въ Ростовской ц. св. Козьмы и Даміана, нынѣ «Одигитріевской»	52
» 43.	Прорисъ иконы Б. М. «Аравійской» (или «О, всепѣтая Мати») изъ Сійскаго Подл.	53
» 44.	Образъ Б. М. «Жиговицкой» въ м. Ж. Гродненской епархіи	54
» 45.	Мозаика ц. Св. Франческа Римской въ Римѣ, 1130—1143 г.	55
» 46.	Барельефъ Б. М. въ кап. Зенона въ баз. Св. Марка въ Венеціи	55
» 47.	Образъ пресвятой Богородицы Вотодамельницы	56
» 48.	Икона Умбрійской школы конца XIV в., въ галл. Перуджии	57
» 49.	Снимокъ чуд. иконы Б. М. «Еоодоровской» въ Костромскомъ Успенскомъ соборѣ	59
» 50.	Икона Б. М. типа «Еоодоровской» Костромской въ иконостасѣ Хиландарскаго собора на Аѳонѣ	61
» 51.	Чудотворная икона Б. М. «Еоодоровской» въ Псковскомъ Святогорскомъ монастырѣ	63
» 52.	Прорисъ иконы Б. М. «Толскія» изъ Сійскаго Подл. л. 107	64
» 53.	Снимокъ Хлынвской иконы Б. М. въ Ярославскомъ соборѣ	65
» 54.	Переводъ иконы «Взысканіе погибшихъ» изъ Филимон. собр.	66
» 55.	Образъ Б. М. въ нижней ц. св. Франциска въ Ассизи, письма П. Лоренцетти, надъ могилою кард. Орсини	67
» 56.	Икона Б. М. въ галл. Уффицій Пьетро Лоренцетти 1340 г., фот. Андерсона 8335	68
» 57.	Снимокъ съ оригинала чуд. иконы Б. М. «Яхремской», въ Косминѣ м. Влад. губ., явившейся въ 1482 г.	69
» 58.	«Сосновская» икона Б. М. въ Соловецкомъ монастырѣ	70
» 59.	Рѣзная панатія въ м. Русикѣ па Аѳонѣ	71
» 60.	Рельефъ Б. М. съ Мл. въ баз. Св. Марка въ Венеціи	71
» 61.	Мозаика ц. Б. М. Арачели въ Римѣ, конца XIII в. ф. Алинари	72
» 62.	Греко-итальянская икона XV вѣка въ собраніи о. Исаакія Носова въ Москвѣ	73
» 63.	Икона Б. М. «Муромская» по списку 1765 г.	75
» 64.	Икона письма П. Лоренцетти въ соб. г. Кортонь	76
» 65.	Икона Б. М. съ Мл. греко-итал. школы («Матеріалы», LVI, 93)	76
» 66.	Чудотворная Почаевская икона Б. М.	77
» 67.	Прорисъ иконы «Обѣтъ страждующихъ» въ Филим. собр. Общ. Л. др. П.	78
» 68.	Икона Б. М. письма Якова Казентино въ Пинакотекѣ Ареццо, фот. Алинари	80
» 69.	Прорисъ иконы Б. М. «Споручницы», фряж. пис., изъ собр. ик. Чириковыхъ	80
» 70.	Икона Б. М. «Пименовская» въ Москов. Благовѣщ. соборѣ	81
» 71.	Списокъ «Пименовской иконы Б. М.» XVI в.	82
» 72.	Икона въ придѣлѣ Св. Аѳанасія въ Аѳонской Лаврѣ	83
» 73.	Икона Б. М. въ ц. Св. Климента въ Охридѣ, сербскаго происхожденія, середины XIV вѣка	85
» 74.	Чирская икона Б. М. въ Псковскомъ соборѣ	86
» 75.	Икона Б. М. «Умягченія злыхъ сердецъ» на общей доскѣ 4 изображеній Б. М. Мстерскаго письма	98
» 76.	Икона «Млекопитательницы», письма Джіованни Болоньскаго, конца XIV в., въ Венец. Академіи, фот. Найя 1923	99
» 77.	Икона «Похвалы Б. М.» греко-итальянскаго письма конца XV в., въ дворцѣ Св. Дома въ Лорето, фот. Алинари 17863	101

	стр.
Рис. 78. Снимокъ иконы Б. М. «Смоленской» въ Мироварной Палатѣ въ Москвѣ	108
» 79. Образъ Б. М. греко-итальянскаго письма въ Гротта-Феррата близъ Рима	104
» 80. «Мадонна» въ Пинакотекѣ Туринской, работы Варнавы изъ Модены 1370 г.	107
» 81. Образъ Б. М. въ музеѣ Пизы, фот. Гарджіоли	110
» 82. Образъ Б. М. въ ц. del Carmine въ Сіенѣ	112
» 83. Деталь образа Б. М. въ Музеѣ Пизы	113
» 84. Икона греко-итальянскаго письма XV вѣка, Уффиціи № 1	120
» 85. Чудотворный образъ Б. М. наз. «Письма Б. М.», въ Мессинѣ, въ ц. Каео- лической	126
» 86. Средняя часть иконы Амбр. Лоренцетти въ Академіи Сіены, фот. Алинари 9636	130
» 87. Икона Б. М. греко-итальянской школы, въ Ватик. Хр. Музеѣ № 230 . .	131
» 88. Икона Б. М. въ м. Ксенофѣ на Аеонѣ	132
» 89. Изображеніе чудотворнаго образа Пресвятой Богородицы Абалакція явіся 7144 лѣта 1 Іюля	133
» 90. Образъ Чудотворной Б. М. «Шуйской Смоленской» въ Шуѣ, прорись Филимон. собр.	134
» 91. Икона Б. М., чеканная на серебрѣ въ соборѣ Гелатскаго м-ря, моленіе родственниковъ Баграта III († 1548)	135
» 92. Матеріалы Н. П. Лихачева, т. XVII, 33	136
» 93. Параклисъ Георгія въ мон. Павла на Аеонѣ, 1423 г. Воскрешеніе Лазаря	137
» 94. Икона «Страстной» Б. М., письма Андреа Рико съ о. Кандіи по надписи (?), въ галл. Уффицій, Алинари 925	141
» 95. Икона «Страстной» Б. М. конца XVII вѣка	145
» 96. Фреска Пьетро Лоренцетти въ нижней ц. Св. Франциска въ Ассизи . .	146
» 97. Образъ Б. М. съ Младенцемъ изъ фрески Пьетро Лоренцетти въ нижней ц. Св. Франциска въ Ассизи, Алинари 5337 а.	147
» 98. «Мадонна» въ галл. Корсини во Флоренціи № 13, мастерской Боттичелли, фот. Андерсона 7635	148
» 99. «Мадонна» Боттичелли въ Нац. галл. въ Лондонѣ, Андерсонъ 18027 . .	149
» 100. Мадонна, письма Амбр. Лоренцетти въ абб. Евгенія, близъ Сіены. Фот. Ломбарди	150
» 101. Икона Б. М. «Умиленіе», или «Ярославская», по преданію, князей Вас. и Константина, въ Ярослав. кае. соборѣ (по списку С. Тр. Лавры)	151
» 102. Икона Б. М. «Умиленіе» въ Третьяковскомъ собраніи въ Москвѣ	152
» 103. Икона Б. М. «Умиленія» греко-итальянскаго письма («Матеріалы» XLVII, 80)	154
» 104. Икона Б. М. «Умиленія» (Матеріалы XLIX, 83)	155
» 105. Икона наз. «Мадонна на пилястрѣ» въ ц. Св. Антонія въ Падуѣ, Стефана Феррарскаго	156
» 106. Икона Б. М. «Умиленія», греко-итальянской школы («Матеріалы» XXXIX, 71)	157
» 107. Икона Б. М. «Умиленія» греко-итальянской школы («Матеріалы», XL, 72)	158
» 108. Съ гравюры изъ ркп. «Неба Новаго», изд. Общ. Люб. др. Писъм.	159
» 109. Складень Сіенской иконы въ Ватиканской Пинакотекѣ. Фот. Сансаини .	160
» 110. Средняя часть Сіенскаго складня въ Ватиканской Пинакотекѣ	161
» 111. Икона греко-итальянскаго письма, въ боковой капеллѣ ц. S. Maria Maggiore во Флоренціи, Алинари 20425	162
» 112. Икона Б. М. наз. «Корсунская-Умиленіе» въ ризницѣ ц. Троице-Сергіевой Лавры	163
» 113. Икона «Корсунской Умиленія» Б. М. въ Серпуховскомъ Владычнемъ м., фот. Д. К. Тренева	164
» 114. Переводъ иконы «Умиленія» Б. М. (Корсунской) изъ листовъ Подл. Кіевопеч. Лавры	165

	стр.
Рис. 115. Образъ Б. М. «Утѣшенія» или «Отрады» въ Ватопедскомъ м. на Аѳонѣ	166
» 116. Алтарная фреска въ ц. Монморилона (деп. Виеннѣ) во Франціи	167
» 117. Образъ Б. М. «Сладкое Лобзаніе» по калькѣ экспед. Севастьянова	168
» 118. Средняя часть иконы Б. М. въ м. Шемокмеді въ Гуріи, XIV—XV в.	169
» 119. Снимокъ съ оригинала чудотворной иконы Владимірской Б. М. въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ. Фот. И. Н. Александрова	170
» 120. Переводъ образа «Умиленія Пр. Б-цы» изъ Сійскаго Подл., л. 389	171
» 121. Икона Б. М. «Игоревская» въ Кіево-Печерскомъ монастырѣ, по акварели худож. Шинкаренко	173
» 122. Прорись иконы Б. М. «Умиленія», Новгород. письма XVI в., изъ собр. бр. Чириковѣхъ	174
» 123. Переводъ образа «Умиленія Пр. Б-цы»—моленія кн. Вас. и Константина изъ Сійскаго Подл., л. 451	176
» 124. Прорись иконы Б. М. «Умиленія»	177
» 125. «Переводъ» иконы Б. М. «Умиленія»	178
» 126. Икона «Умиленія Б. М.» въ Толгскомъ м. Яросл. г.	178
» 127. Икона Б. М. «Умиленія» въ Русскомъ Музеѣ, припис. Андрею Рублеву	180
» 128. «Умиленіе Б. М., припис. Андрею Рублеву, прорись	181
» 129. Икона Б. М. Умбрійской школы, конца XIV в., въ галл. г. Перуджіи, фот. Андерсона	182
» 130. Икона Б. М. «Взыгранія Младенца» греко-итальянской школы (<i>Матеріалы</i> , XXXVI, 67)	183
» 131. Икона Б. М. «Умиленія», греко-итальянской школы (<i>Матеріалы</i> , XXXV, 66)	184
» 132. Переводъ образа «Взыгранія Младенца» изъ Кіевскихъ листовъ Подл.	185
» 133. Прорись иконы Б. М. «Взыгранія Младенца» изъ Фил. собр. Общ. Л. др. П.	186
» 134. Икона Киккской Б. М. въ Хиландарѣ на Аѳонѣ	187
» 135. Подобіе Аѳонской иконы Б. М. «Достойно есть» по калькѣ П. И. Севастьянова	188
» 136. Греко-итальянская икона Б. М. въ Ват. Хр. Музеѣ за № 334	189
» 137. Образокъ Б. М. въ Ват. Пинакотекѣ греко-итальянской школы	190
» 138. Крестъ изъ Херсонеса Таврическаго въ Сръ. Отд. Эрмитажа	192
» 139. Мозаика въ кап. Зенона въ баз. Св. Марка въ Венеціи, Алинари 13756	193
» 140. Рисунокъ иконы Б. М. «Никопей» въ ц. св. Марка въ Венеціи	194
» 141. Мозаика работы П. Каваллини въ ц. С. Маріи въ Транстевере въ Римѣ	196
» 142. Икона греко-итальянскаго письма нач. XVI в. въ Ват. Пинакот. № 301	197
» 143. Икона Б. М. со Святыми, греко-итальянской школы XVI в., въ Ват. Хр. Муз. 237	198
» 144. Часть иконы Б. М. со Св. въ Синайскомъ м. по снимку В. Н. Бенешевича	199
» 145. Фреска въ соборѣ Протата Аѳонской горы по калькѣ эксп. Севастьянова	200
» 146. Часть образа Б. М. сіенскаго мастера Гвидо въ Сіенской Академіи. Фот. Ломбарди	201
» 147. «Петровская» икона Б. М. въ ризницѣ Св. Троице-Сергіевой Лавры № 175	208

Указатель именъ и предметовъ.

Боттичелли, Сандро, стр. 147—150.

Джіотто, стр. 12, 13,

Дуччіо, стр. 8, 19.

Иконныя типы и переводы:

— Воскрешенія Лазаря, стр. 136—8.

— Господа Саваога, стр. 213—5.

— Поклоненія Младенцу, стр. 13—18.

— Срѣтенія, стр. 193.

— Явленія М. Магдалинѣ, стр. 20—23.

Иконографія Божіей Матери:

— византійская: стр. 13, 26, 43—7, 54—7, 72—3.

— итальянская: стр. 7—9, 32—4, 48, 57—8, 67—70, 74, 79—81, 83—4, 93, 95—7, 100, 106, 108—9, 117, 145—7, 156, 158, 159—161, 168, 182, 190—1, — русская: стр. 27—87, 144—202, 216.

Иконы Богоматери:

— Абалацкая, стр. 133.

— Аравійская, стр. 52—3.

— Барловская, стр. 36—40.

— Блаженное Чрево, стр. 36, 40, 42, 118.

— Болгарская, стр. 133.

— Ватопедская, стр. 165—8.

— Выиграніе Младенца, стр. 182—7.

— Выисканіе погибшихъ, стр. 66.

— Византійская, стр. 201.

— Владимірская, стр. 114—5, 170—2.

— Вл. Мироносицкая, стр. 172.

— Вододательница, стр. 54—6.

— Волоколамская, стр. 172.

— Голубицкая, стр. 30.

— Девпетерувская, стр. 65.

— Деисусная, стр. 104.

— Донская, стр. 40—53.

— Египетская, стр. 133.

— Жировицкая, стр. 52—3.

— Игоревская, стр. 172—5.

— Іерусалимская, стр. 188, 201,

— Касперовская, стр. 163.

— Киккская, стр. 153, 187.

— Коневская, стр. 27—32.

— Корсунская Умиленіе, стр. 163—5.

— Лиддская, стр. 133, 202.

— Мессины (чудотворныя и чтимыя), стр. 123—8.

— Млекопитательницы, стр. 32—40, 128.

— Моденская, стр. 201.

— Муромская, стр. 74—5.

— Непобѣдимая, стр. 55—7.

— Никопейская, стр. 194—8.

— Обѣтъ страждущихъ, стр. 78—9.

— Одигитріи, стр. 195—6.

— Одигитріи Смоленской, стр. 102—3.

— » въ Ростовѣ, стр. 50—2.

— Оранская, стр. 172.

— Петровская, стр. 208.

— Пименовская, стр. 82—3.

— Почаевская, стр. 75—9.

— Рима (чудотворныя), стр. 122—3.

— Скопѣиотиссы, стр. 102.

— Скоропослушницы, стр. 133.

— Сладкаго Лобзанія, стр. 168.

— Сосновская, стр. 70—2.

— Споручницы грѣшныхъ, стр. 79—80.

— Страстная, 114, 128, 144—50.

— Сучавская, стр. 206—7.

— Толгская, стр. 64—5.

— Умиленія, стр. 47, 51, 53, 114, 127, 146, 150—165.

— Умиленія въ Псково-Печерскомъ м., стр. 172.

— Умиленія въ Толгскомъ м., стр. 175.

— Умягченія злыхъ сердець, стр. 98.

— Утоли моя печали, стр. 202.

— Хлыновская, стр. 66.

— Цареградская, стр. 74.

— Ченстоховская, стр. 202.

— Шуйская Смоленская, стр. 133—6.

— Элеуса, стр. 150, 155.

- Ярославская, стр. 152, 176.
- Яхромская, стр. 69—70.
- Θεодоровская, стр. 54—63.
- Иконопись аеонская, стр. 15—18, 35—9, 130—8, 199.
- вивантійская, стр. 4, 13, 26, 43—7, 72—3, 95, 150.
- итальянская, стр. 6—9, 13, 32—4, 57—8, 67—70, 74, 83, 108—115, 145, 151, 179.
- итало-критская, стр. 13, 18, 22—3, 35, 48, 69, 73, 88—143, 159, 162.
- русская, стр. 4, 18, 21, 24, 27—32, 36, 43—5, 52—4, 58, 67, 74—9, 87, 143—202, 215.
- сербская, стр. 84—7, 203—6.
- Каваллини М., стр. 6, 11, 12.
- Крестъ изъ Херсон. Тавр., стр. 192—3.
- Липпи Филиппо, стр. 15.
- Лоренцетти П., стр. 58, 67, 74, 145—7.
- Моваики ц. св. Марка въ Венеціи, стр. 193—4.
- ц. св. Маріи въ Транстевере, стр. 198.
- ц. Успенія въ Никеѣ, стр. 191—2.
- Подлинникъ Лицевой:
 - Кіево-Печерской Лавры, стр. 39, 43.
 - Сійскій, стр. 39, 65—6.
- Пробѣла двуцвѣтные, стр. 94—6.
- Псалтырь Липевая Сербская, стр. 53, 87.
- Ровыскъ по дѣлу Висковатаго, стр. 210—5.

Собранія итало-критскихъ иконъ:

- Болоньи, стр. 122.
- Венеціи, стр. 118—9.
- Кіева, стр. 139.
- Мессины, стр. 123—8.
- Москвы, стр. 139.
- Падуи, стр. 119.
- Рима, стр. 128, 139, 198.
- С.-Петербурга, стр. 139—122.
- Флоренціи, стр. 119—122.
- Спинелло Аретино, стр. 27.
- Стѣнописи аеонскія, стр. 16—18.
- Благовѣщ. собора въ М., стр. 209.
- Македоніи, стр. 205.
- Сербіи, стр. 204—6.
- Фрушской горы, стр. 205—6.
- Таддео Бартоло, стр. 27.
- Чимабуэ, стр. 8—9, 12.
- Школы (живописныя): Болоньи, стр. 100.
- Венеціи, стр. 81—2, 93, 96—7, 100, 116—9.
- Ломбардская, стр. 158—9.
- Модены, стр. 106.
- Падуи, стр. 96, 100, 119.
- Пизы, стр. 108—115.
- Рима, стр. 32.
- Сіены, стр. 19—22, 57—8, 67, 74, 79, 113.
- Флоренціи, стр. 8, 19, 27, 32, 67, 79.