

Н. П. Кондаков

Иконография Богоматери. Том 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
Н11

Н11 **Н. П. Кондаков**
Иконография Богоматери. Том 1 / Н. П. Кондаков – М.: Книга по Требованию, 2024. – 406 с.

ISBN 978-5-517-97833-2

Никодим Павлович Кондаков — русский историк византийского и древнерусского искусства, археолог, создатель иконографического метода изучения памятников искусства

ISBN 978-5-517-97833-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ВВЕДЕНИЕ.

Объемъ и содержаніе темы „Иконографія Богоматери“ въ исторической постановкѣ. — Библиографія предмета.

Иконографія Божіей Матери представляет *историческую* тему, несравненно болѣе обширную и сложную, какъ и болѣе разнообразную, чѣмъ всѣ прочіе отдѣлы христіанской иконографіи. Обширность темы происходитъ отъ того, что въ искусствѣ многихъ христіанскихъ народовъ изображеніе Божіей Матери составляло и даже до сихъ поръ представляетъ «икону», такъ сказать — по преимуществу, т. е. изображеніе религіознаго содержанія, вызывающее молитвенное настроеніе. Даже съ переходомъ иконописи въ религіозную живопись и появленіемъ личнаго художественнаго творчества, когда, напримѣръ, иконографія Спасителя не только останавливается въ своемъ историческомъ развитіи, но, какъ то было на Западѣ, почти вовсе прекращается, религіозная живопись постоянно занята изображеніемъ Мадонны. Западный міръ, за рѣдкими исключеніями (Венеція, нѣкоторыхъ мѣстностей Германіи), какъ бы забываетъ въ религіозномъ искусствѣ Спасителя міра и Учителя человечества, и единственнымъ, одностороннимъ выраженіемъ своей вѣры избираетъ область чувства, покидая религіозную мысль и образомъ вѣры ставя Мадонну.

Исторія художественнаго образа Богоматери является, затѣмъ, задачей чрезвычайно сложною, такъ какъ именно въ этомъ отдѣлѣ иконографіи искусство могло быть и было наиболѣе свободнымъ. Уже въ періодъ X—XII столѣтій, когда установилось почти окончательно христіанство средневѣковой Европы, иконографія Спасителя выработала неизмѣняемую схему Его священнаго лица, ставшаго отнынѣ обязательнымъ для всякаго искусства. Археологическая наука открываетъ намъ происхожденіе иконы отъ священнаго портрета. Но если христіанская иконопись долго держалась подлинныхъ образовъ Спасителя, Богоматери письма Ев. Луки, апостоловъ,

мучениковъ и святыхъ, отцовъ церкви и ея учителей, то она не признала портретныхъ чертъ Богоматери. Благочестивыя христіанскія преданія издревле разрѣшали украшать образъ Божіей Матери всѣми чертами женской красоты, почти не обаявая никакими типическими признаками. Отсюда, личное искусство прилѣпилось издавна съ особеннымъ рвеніемъ къ изображенію Богоматери, которое художнику представлялось не повтореніемъ типа и определенной темы, но задачей свободнаго творчества. Говорить о какомъ либо *типѣ* Богоматери можно исключительно въ предѣлахъ византійскаго искусства и его вѣтвей. Однако-же, и этотъ характерный образъ Богоматери является облагороженнымъ чертами идеальнаго традиціоннаго типа Девы. Вообще же Богоматерь является въ религіозной мысли христіанина образомъ или предметомъ религіознаго настроенія и высшаго чувства материнской любви. Образъ Богоматери долженъ быть совмѣщать въ себѣ одновременно самую высокую въ духовномъ отношеніи стороны человѣческаго существа и самыя привлекательныя черты народнаго типа. Типъ опредѣляется національнымъ характеромъ или выраженіемъ народныхъ чертъ, какъ главныхъ или дающихъ своеобразную типичность человѣческому образу. Но къ этому типу прирастаетъ со временемъ определенная историческая мысль, или идея общечеловѣческаго свойства, и такой «идеальный» образъ вновь переходитъ въ сферу народнаго, историческаго искусства. Изученіе постепеннаго роста народныхъ и историческихъ типовъ и образовъ Богоматери и Мадонны занимается, такимъ образомъ, внутреннею исторіею одухотворенія или облагороженія народнаго характера и возвышенія его типовъ до степени общечеловѣческаго значенія, какъ высшихъ образцовъ и такъ называемыхъ идеаловъ. Перенесенный въ новую народную среду, общечеловѣческій идеалъ вновь осуществляется въ реальныхъ типахъ, дающихъ новую жизнь искусству, которое вновь прививаетъ къ отвлеченной схемѣ жившій ростокъ народнаго характера.

Понятіе *иконы* и *иконографіи* не можетъ быть принимаемо въ узкомъ смыслѣ, какъ хотятъ тѣ, которые ограничиваютъ иконографію средневѣковыми періодами. Правда, съ понятіемъ иконы издревле соединилось представленіе образа, назначеннаго служить вѣнчимъ паномниціемъ божества, но христіанская икона не только не была идоломъ, но и даже исключительно церковнымъ, сакральнымъ предметомъ. Въ качествѣ «моленной» иконы, также портрета святаго, еще не канонизованнаго, «духовной картинки», «христіанскій образъ» столь же исторически свободенъ, насколько «связанъ» языческій идолъ. Измѣненія въ типѣ идола, художественныя его усовершенствованія разрушаютъ его условную, традиціонную схему и сводятъ ее къ аллегоріи и олицетворенію, тогда какъ реально-историческая основа хри-

стіанскої ікони-портрета или подобія чгимаго святаго доускаеть все възможныя степени жизненнаго представленія. лишь бы въ образѣ выразалось или имъ вызывалось религіозное чувство. Оригиналъ чудотворной іконы распространялся въ спискахъ, давалишхъ одно «подобіе», и мѣнявшихся по времени, мѣсту и вкусу: далѣе, этотъ оригиналъ легко замѣнялся спискомъ, и на этотъ послѣдній какъ бы переходили прославленные благодѣтельные стороны перваго, и отсюда понятно, почему исторія знаетъ часто гибель, пошую передѣлку или окончательное искаженіе древнихъ оригиналовъ, къ сожалѣнію, не внушавшихъ вовсе клиру, ими владѣвшему, никакого, въ ипомъ случаѣ спасительнаго, страха.

Затѣмъ, такое ограниченіе христіанской иконографіи средневѣковою иконою (разной ея продолжительности — до XIII вѣка, или же до XIV и даже XV-го столѣтія включительно), выдвинутое исключительно католическими писателями, грѣшитъ и противъ принципиальнаго пониманія существа иконы, приравнивая ее отчасти къ «идолу», вовсе устраняя въ ней или до крайности ограничивая художественную стихію, слѣдовательно, оправдывая доктрину протестантства, враждебно относящуюся къ иконѣ. Между тѣмъ, именно этою стороною доктрины обнаруживается наиболѣе ея мертвенность, безжизненный схематизмъ, забывающій, изъ-за буквешаго пониманія догмы, религіозную жизнь народа.

Вопросъ о томъ, гдѣ именно въ ходѣ исторіи христіанскаго искусства должны находиться предѣлы иконографическаго процесса, можетъ быть разрѣшенъ лишь подробнымъ историческимъ анализомъ и, при томъ, въ концѣ всего изслѣдованія. Однако и теперь, въ общемъ введеніи, которое имѣетъ цѣлю поставить на виду историческую задачу, здѣсь предстоящую, возможно этого вопроса коснуться, хотя-бы съ одной, важной стороны.

На первыхъ порахъ можетъ показаться, что иконографія существуетъ только тамъ, гдѣ есть «икона», и исчезаетъ въ исторіи искусства тамъ, гдѣ оно не знаетъ собственно «иконы». Однако, въ христіанскомъ искусствѣ Запада икона или стала исчезать постепенно, начиная съ эпохи Возрожденія, или даже не появлялась, какъ, напримѣръ, въ протестантскихъ странахъ, а между тѣмъ исторія знаетъ иконографію въ средневѣковомъ искусствѣ и до извѣстной степени въ новомъ, въ области народпой иконописи (*imagerie*). Очевидно, и въ этихъ областяхъ жили и еще живутъ художественныя черты канона, іератикки, которыя составляютъ главную сторону іконы и даютъ основаніе разсматривать памятники съ точки зрѣнія, принятой иконографіей. Отсюда мы получаемъ натуральное право направлять иконографическое изслѣдованіе и въ область личнаго свободнаго художественнаго творчества, гдѣ, казалось-бы при первомъ взглядѣ, религіозная тема становится простою

картиною. При первом, поверхностномъ взглядѣ кажется немислимымъ искать иконографію тамъ, гдѣ художникъ пишетъ Мадонну, какъ обыкновенный портретъ, и окружаетъ ее реальной обстановкой, какъ изображенное въ портретѣ лицо. Но фламандская икона Мадонны даетъ намъ до грубости реальное и точное воспроизведеніе живыхъ лицъ въ видѣ Мадонны и ангеловъ, сопровождая ихъ лишь нѣкоторыми священными атрибутами, и въ то же время остается подлинною иконою, тогда какъ протестантскія благочестивыя картинки, хотя и сочиняются въ традиціонныхъ композиціяхъ и формахъ, даютъ только лишніе образчики скучныхъ и неуютныхъ схемъ и совершенно лишены смысла. Какъ увидимъ въ свое время, иконографическое изслѣдованіе типовъ и идеаловъ Мадонны останавливается именно тамъ, гдѣ исчезаетъ «иконное» значеніе образа, въ какихъ бы формахъ эта «икона» ни была дана и какими бы направленіями ни задавался художникъ. Общій историческій предѣлъ иконографіи для Запада начался въ разныхъ его частяхъ уже съ половины XVI столѣтія: въ странахъ же Востока этотъ предѣлъ не наступилъ доселѣ.

Икона живетъ въ преданіи и держится его береженіемъ, какъ въ типахъ, такъ и въ самыхъ композиціяхъ и ихъ построеніи. Чтобы понять это, достаточно сравнить какую бы то ни было древнюю композицію «Господскаго или Богородичнаго праздника», т. е. евангельскаго сюжета, съ его новѣйшими иллюстраціями. Въ первой все, начиная отъ фигуръ и кончая пейзажемъ, вмѣстѣ быговой, хотя историческій, смыслъ и значеніе: въ иллюстраціи не будетъ ничего, надъ чѣмъ можно было бы остановиться. Итакъ, для замѣны иконоицей пужа религиозная живопись: икона можетъ уступить мѣсто только художественному произведенію, въ которомъ вновь и типы, и построеніе, и обстановка получаютъ свой основной смыслъ.

Иконографія Божіей Матери есть или, точнѣе говоря, должна быть *исторією* ея различныхъ историческихъ, мѣстныхъ и народныхъ типовъ уже потому, что типъ въ искусствѣ есть опредѣленный характеръ и какъ тотъ, такъ и другой составляетъ содержаніе человѣческаго портрета, а портретъ въ древнѣйшую пору христіанскаго искусства назывался *иконою* и есть собственно «икона». Въ силу этого, иконографія Божіей Матери является наиболѣе подчиненною общимъ законамъ христіанской иконографіи въ изображеніи такъ называемыхъ «Богородичныхъ праздниковъ», или, проще говоря, событіи изъ жизни Божіей Матери. Художественно-религіозный интересъ къ ея образу возникаетъ, напротивъ, въ связи съ ея «иконами», тамъ, гдѣ она изображена одна съ Младенцемъ, вмѣстѣ всякаго событія ея жизни. При этомъ историкъ можетъ наблюдать полную однородность явленій въ самыхъ противоположныхъ по времени періодахъ: въ V, XII и XVII столѣтіяхъ.

Между тѣмъ икона Божіей Матери, помимо характера и типа, въ ней изображеннаго, пріобрѣтаетъ постепенно, вмѣстѣ съ ходомъ христіанскаго искусства и развитіемъ въ немъ своей роли (приблизительно уже съ V вѣка), особую черту, проводимую на ней тѣмъ самымъ отношеніемъ къ ней молебница, по которому она становится «моленной» иконой. Начавши съ безразлично холоднаго представленія историческаго характера. икона вообще, а икона Богородицы въ особенности, мѣняется, какъ бы по требованію и нуждамъ того, кто ей молится. Было бы грубой ошибкой полагать, что мрачные образы Николая Чудотворца или церемоніальныя фигуры Богоматери Одигитрии не отвѣчаютъ религіозному чувству современниковъ и даютъ низкое понятіе о византійской религіозной средѣ. Должно помнить, что мрачно строгіе образы были выдвинуты усилившимся монашествомъ, а величавые образы Одигитрии были историческимъ типомъ «наладія» и не даромъ были художественно близки къ образу Паллады. Настаетъ другая эпоха, когда образъ Божіей Матери какъ бы воспринимаетъ въ себя личное чувство молящагося и отвѣчаетъ въ произведеніяхъ художественной кисти различнымъ его настроеніемъ, становясь «образомъ благочестія» и христіанской любви.

Должно воздать благодареніе православію, которое, не будучи доктринаю, какъ протестантство, вѣрою и служеніемъ клира, какъ католицизмъ, а являясь религіею народа и его общимъ служеніемъ, всегда было полно мира и благоволенія ко всѣмъ сторонамъ религіозной жизни народовъ, отъ самыхъ высокихъ ея явленій до сокровенныхъ, быть можетъ простыхъ и низменныхъ, но завѣтныхъ и искреннихъ сторонъ вѣры и такъ называемаго суевѣрія, памятуя, что и послѣднее, коренясь въ глубинахъ народнаго духа, необходимо для житія религіознаго чувства. Трудно быть безпристрастнымъ историкомъ католику въ изложеніи церковной жизни Рима, но еще труднѣе быть строго научнымъ истинному протестанту, что, какъ извѣстно, издавна на нашихъ глазахъ плодитъ слѣное пристрастіе и полемику въ исторіи древне-христіанскаго и византійскаго искусства, тогда какъ обязанность историка чуждаться псовѣдной вражды.

Согласно съ общепринятымъ въ наукѣ древности взглядомъ, задача постояннаго сочиненія обычно входитъ въ область «археологін» христіанскаго искусства. Достаточно обѣгло просмотрѣть главную литературу сочиненій по иконографіи Богоматери, чтобы убѣдиться, насколько общая археологическая постановка преобладаетъ въ самомъ построеніи этихъ сочиненій надъ историческою ихъ частью и художественно-историческимъ разборомъ памятниковъ. Всемирный сводъ іезуита Гумпенберга, для Рима — Бомбелли, Ручини, для Сициліи — Замперни, для Венеціи — многихъ антикваровъ,

всѣ они даютъ статистическій перечень чудотворныхъ иконъ и изображеній Мадонны съ легендарными о нихъ свѣдѣніями: ихъ задача религіозная и мѣстно-церковная. Къ тому же типу относится сочиненіе Гамона, хотя оно и обставлено болѣе богатымъ археологическимъ матеріаломъ. Сочиненіе Рого-де-Флери наполовину выполняетъ тотъ же типъ статистическаго перечня чудотворныхъ изображеній Богоматери во Франціи, Римѣ, Церковной Области, въ остальной Италіи, прочихъ странахъ Европы и христіанскаго Востока, и хотя этотъ статистическій матеріалъ располагается въ предѣлахъ мѣстностей въ нѣкоторомъ историческомъ порядкѣ, однако лишенъ всякой исторической послѣдовательности и связи. Опытъ историческаго обзора главныхъ иконографическихъ типовъ Богоматери даютъ популярныя сочиненія Венгури и Муньоса, однако, скорѣе въ видѣ исторической статистики, лишенной необходимаго анализа для открытія въ этихъ типахъ взаимной связи и послѣдовательности.

Настоящее сочиненіе имѣетъ, напротивъ того, своею задачею поставить данную тему на почву исторіи искусства и не только рассмотреть всѣ привлеченныя къ дѣлу памятники и ихъ группы, на основаніи ихъ стилистическаго между собою соотношенія, въ исторической связи и послѣдовательности, но также опредѣлить ихъ характеръ и значеніе въ данную эпоху. Иконографическія темы нынѣ входятъ въ исторію искусства въ ограниченной формѣ конечныхъ выводовъ, опредѣляющихъ историческое движеніе иконографическихъ типовъ. Вслѣдствіе того, исторія искусства, занятая только процессомъ художественной формы, становится крайне одностороннею. Историки искусства привыкаютъ думать, что ихъ задачею, вромѣ изслѣдованій формъ, являются только принципы художественнаго движенія и общая характеристика содержанія этихъ произведеній. Весьма понятно поэтому, если въ послѣднее время, въ монографіяхъ по отдѣльнымъ памятникамъ или въ частныхъ изслѣдованіяхъ, вновь подвергается анализу весь иконографическій матеріалъ, представляемый памятникомъ и группою памятниковъ предыдущихъ и послѣдующихъ, а также и стилистическому разбору. Исторія христіанскаго искусства сосредоточиваетъ свои характеристики памятниковъ и періодовъ на общей оцѣнкѣ художественнаго прогресса и касается содержанія только съ точки зрѣнія историческихъ схемъ: монументальности, декоративности, народности и проч. Совершенно естественно, что въ результатѣ такое отвлеченно сухое изложеніе художественнаго процесса, чуждое конкретной характеристики, лишаетъ самое изложеніе всякаго интереса, сопряженнаго съ непосредственнымъ изслѣдованіемъ предмета. Съ другой стороны, въ наукѣ размножаются до-пелъзя частныя археологическія монографіи, посвященныя отдѣльнымъ памятникамъ иконографіи и всесторонней

ихъ оцѣнкѣ: въ зависимости отъ степени разработки отдѣла въ наукѣ, такія изслѣдованія, разсматривая въ подробности одинъ взятый образецъ, какъ если бы онъ былъ догмою и оригиналомъ, безплодно наводятъ научную литературу предмета.

Предпринимаемая нами задача, относясь столько же къ исторіи искусства, сколько къ археологіи, требуетъ поэтому двойной характеристики всякаго періода или избраннаго и установленнаго отдѣла. Научная постановка историческаго хода иконографіи Божіей Матери требуетъ въ каждомъ періодѣ выяснить какъ уровень развитія художественной формы, такъ и добытое въ немъ выработкою иконошыхъ типовъ содержаніе.

Но если, согласно съ взятою задачею, мы должны установить въ принципѣ, что каждая новая эпоха даетъ соответственно какъ новую форму, такъ и обновленное или вовсе иное содержаніе, то заранѣе мы должны признать, что то и другое не всегда будетъ въ полномъ соответствіи въ томъ смыслѣ, чтобы оба вида обновленія появлялись въ одномъ художественномъ произведеніи.

Мы увидимъ, что хотя основа древне-христіанскаго искусства — аллегорическій стиль — оканчивается въ V вѣкѣ, и начинается вліяніе греко-восточное или сиро-египетское, по мозаикамъ триумфальной арки церкви св. М. Маджіоре и росписи банкетерія Равенны относятся еще къ аллегорическому стилю и древне-христіанскому періоду, хотя на аркѣ выполнена совершенно новая тема, которая составитъ задачу послѣдующаго времени.

Иконографическими задачами управляетъ собственно византійское искусство, но оно само слагается въ VI и VII вѣкахъ, постепенно забирая весь иконографическій матеріалъ, вырабатываемый именно въ эту эпоху сиро-египетскимъ искусствомъ, и въ полномъ расцвѣтѣ является только съ IX вѣка. Тема Одиитріи появляется въ VI вѣкѣ, ея «образъ» только въ IX столѣтіи.

Такъ, подготовка итальянскаго возрожденія совершается въ XI и XII вѣкахъ въ монументальныхъ мозаическихъ росписяхъ, фрескахъ, но собственно новое мастерство слагалось въ иконописи, въ дѣятельности греческихъ мастеровъ и ихъ итальянскихъ учениковъ въ Южной Италіи, Римѣ и его провинціяхъ, въ Неаплѣ, Флоренціи и Венеціи. Такъ, и съ началомъ Возрожденія, въ концѣ XIII вѣка, новыя темы были даны Флоренціею въ работахъ Чимабуэ, а новыя художественныя формы въ Сиенѣ у Дуччіо.

Такихъ примѣровъ несовершенія формы и содержанія мы надѣемся представить въ каждую эпоху и въ каждомъ крупномъ періодѣ по нѣскольку, и тѣмъ не менѣе устанавливаемый принципъ соответствія формы и содер-

жанія остается не затронутымъ, такъ какъ въ его формулу укладывается рядъ многочисленныхъ и разнообразныхъ явленій.

Если изслѣдованіе строится на методѣ, полагаемомъ въ основу исторіи искусства, оно не можетъ отрывать избранный типъ отъ той художественной среды, въ которой онъ дается, а въ этомъ положеніи всякая среда представляетъ почву, прежде всего переданную предыдущимъ періодомъ, а затѣмъ переработанную въ настоящемъ. Старое никогда не уходитъ цѣлкомъ, новое укладывается рядомъ со старымъ, и очень важно замѣтить, насколько избранный типъ затронутъ новымъ художественнымъ движеніемъ, или же онъ сохранилъ старый пошибъ и уцѣлѣлъ въ этомъ видѣ въ извѣстныхъ обособившихся сферахъ.

Какъ извѣстно, современная научная постановка исторіи христіанскаго искусства имѣетъ своею задачею по существу исторію искусства европейскаго, точнѣе — западнаго или западной Европы, хотя и слѣдитъ въ древнѣйшую эпоху за пачалами этого искусства на греческомъ Востокѣ и въ Византіи. Историческая наука обходитъ пока молчаніемъ многовѣковое, но разрозненное и невѣдное переживаніе древняго искусства, и въ эпоху Возрожденія и послѣ нея еще совершавшееся въ восточной Европѣ, и предпочитаетъ подводить искусства Грузіи и Арменіи, Греціи и Балканскаго полуострова и даже русскую иконопись подъ рубрику вѣтвей византійскаго древа, хотя бы эти отдѣлы имѣли свою особую историческую жизнь, сами вліяли на образованіе и ходъ искусства эпохи Возрожденія и, въ свою очередь, получали отъ него новыя, живыя образцы.

Если путемъ исполненія «Исторической Иконографіи Богоматери» намъ удастся на живомъ примѣрѣ подобранныхъ памятниковъ показать, что и въ исторіи восточной Европы искусство не умирало, но продолжало жить самостоятельно по формѣ и по содержанию, развивая по своему и мысль и ея выраженіе, наша задача окажется исполненною въ предѣлахъ современной постановки.

Наконецъ, независимо отъ внутреннихъ требованій самой исторической задачи, настоящее сочиненіе должно удовлетворять и потребностямъ той литературы, въ средѣ которой оно появляется. Сопоставляя перечисляемую ниже популярную русскую литературу по иконографіи Божіей Матери, ограниченную доселѣ или мѣстными церковными брошюрами или любочными обзорами чудотворныхъ иконъ Божіей Матери, съ обширными иконографическими работами, отражающими силы научнаго одушевленія, мы, естественно, должны требовать хотя нѣкотораго восполненія въ настоящемъ пробѣлѣ. Русскій народъ доселѣ нуждается въ художественномъ просвѣщеніи, и не меньше, чѣмъ въ историческомъ, и было бы желательно, чтобы русская лите-

ратура работала самостоятельно и пользовалась западными образцами. Должно помнить, что западная культура воспитала свои народы вѣками высокаго художественнаго творчества, а потому и русскому искусству, дабы быть серьезнымъ дѣломъ въ народной жизни, должно основаться на всемъ европейскомъ историческомъ опытѣ.

Подавляющее богатство ископнаго матеріала, сохраненнаго и развитаго русскою ископншею и нынѣ впервые опубликовываемаго, требуетъ научной постановки, историческаго опредѣленія и разбора. Это богатство пусть послужитъ оправданіемъ слабости успій изслѣдователя и порукою будущихъ дополненій и необходимыхъ исправленій.

Помѣщаемый здѣсь библиографическій списокъ по предмету археологической темы имѣеть значеніе предварительнаго и служебнаго и имѣеть быть дополняемъ въ послѣдующихъ частяхъ.

Bohata (Hanns). Bibliographie des livres d'Heures (Horae B. M. V.), Officia, Hortuli animae, Coronae B. M. V., Rosaria et Cursus B. M. V. Imprimés aux XV-e et XVI siècles. Gr. in 8. Vienne (Autriche).

Heures à l'usage de Paris, imprimées à Paris par Gille Conteau. L'an 1513.

Rosario della gloriose Vergine Maria. Venetia. 1556.

Officium B. Mariae Virginis Pii V jussu editum. Antverpiae. 1609.

G. Gumpenberg. Atlas Mariannus, 1652. G. Gumpenberg, Maggia e Zanella. Atlante Mariano. Verona 1839—47. XII vol.

Bombelli, Pietro. Immagini di B. M. Vergine, ornate da corona. Roma. 4 vol. 1792.

Samperi, Placido, Messinese. Iconologia d. gl. Vergine Maria, protettrice di Messina. Messina. 1644, fol.

Rufini Aless. Indicazione delle imagini di Maria Sant. sulle mura esterne dell'alma città di Roma. 1853. 2 vol.

Apparitionum et celebrarum imaginum D. Virginis M. in civ. et dem. Venetiarum enarrationes historicae. Venetiis. 1750.

Jameson Mrs. Legends of the Madonna as represented in the fine arts. L. 1852.

Hamon, le curé de S. Sulpice. Notre Dame de France, ou histoire du culte de la Vierge en France. 7 vol. 1861—6.

H. Ulrici. Über d. verschiedene Auffassung d. Madonnen-Ideals bei d. älteren deutschen u. italienischen Malern. Halle. 1854.

Gruyer, F. A. Les vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge. 3 vol. 1869.

Schultz, A. Die Legende vom Leben d. J. Maria u. ihre Darstellung in d. bild. Kunst des M. A. 1878.

Rohault de Fleury. La Sainte Vierge. Etudes archéologiques et iconographiques. I. Vie terrestre. Vie glorieuse et culte de Marie. Pl. I—LXXVI. II. Sanctuaires et images. Pl. LXXVII—CI. II. 1878.

V. Schultze. Studien u. Kritiken. 1886.

De Rossi, G. B. Immagini scelte della beata Vergine Maria tratte delle catacombe Romane, fol.

Liell, I. Die Darstellungen der allerseligen Jungfrau u. Gottesgebärerin Maria auf d. Kunstdenkmälern der Katakomben. Freiburg. 1887.

Lehner, v. Marienverehrung. 1881. 2 Aufl. 1886.

Livius, Thomas, M. A. The blessed Virgin in the fathers of the first six centuries. L. 1893.

Venturi, A. La Madonna. 1900.

Sinding, Olav. Mariae Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der frühmittelalterlichen Denkmäler. Christiania. 1903.

- Cinquantenario del dogma della immacolata concezione. Esposizione internazionale Mariana. Catalogo dell'esposizione internazionale Mariana nel Palazzo Lateranense. Roma. 1905.
- Fah. A. Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen. S. a.
- Jos. Strzygowski. Prof. Byz. Denkmäler. Cimabue und Rom. Denkschr. d. Wien. Ak. 1906.
- Wulff. O. Die Koimesis Kirche in Nicäa u. ihre Mosaiken. 1903.
- Munoz Antonio. Iconografia della Madonna. studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente. Firenze. 1905.
- N. Waclaw. O cudownych obrazach w Polsce Przenaj-Swietszey Matki Boskiej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne. Kraków.
- Przedziccki, Alex. et Rastawiecki, Éd. Monuments du moyen âge et de la Renaissance dans l'ancien Pologne, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVII siècle. Varsovie. 1855—8.
- Joseph Gondard. La Sainte Vierge au Liban. 1908.
- Материалы по иконографии Божией Матери находятся въ общихъ сочиненіяхъ по исторіи и археологіи христіанскаго искусства и его отдѣловъ:
- Seroux d'Agincourt. Histoire de l'art depuis sa décadence au IV-e s. 1823. 6 vol. fol. Изд. нѣм. v. Quast, итал.—1826—9. 325 tav.
- Schnaase. C. Geschichte d. bild. Künste. 7 Bde. 1843—64. 2 Aufl. 1866—79.
- Kugler. F. Handb. d. Gesch. d. Malerei. 1867.
- Lacroix et Séré. Le moyen âge et la Renaissance. 1848. 3 vol. 300 pl.
- Didron. Annales archéologiques. 1844—81.
- Cahier et Martin. Mélanges d'arch. 1847—56. Nouveaux. 1874—77.
- Revue de l'art chrétien. 1857—96. 42 vol.
- Crosnier. Iconographie chrétienne. 1848—1876.
- Grimouard de St. Laurent. Guide de l'art chrétien. 6 vol. 1872—4.
- Reusens. E. Éléments d'arch. chrétienne. 2 vol. 1871—77.
- Piper. Ferd. Einleitung z. monum. Theologie. 1867.
- G. B. de Rossi. Roma Sotterranea. 1864—77.
- Bullettino di arch. cristiana. 1864—98. Nuova Serie. 1899—sq.
- G. B. de Rossi. Mosaici cristiani di Roma. 1872—96.
- Garrucci. R. Storia d. arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. 6 vol. 500 tav. Prato. 1873—81.
- Salazaro. D. Studi sui mon. d. Italia merid. dal IV al XIII s. 1871—86.
- L'arte romana al medio evo. 1881.
- Crowe u. Cavalcaselle. Geschichte der italienischen Malerei. 6 Bde. 1839—1876. Изд. итал. и англ.
- Kraus. F. X. Real-Encyclopädie d. chr. Alterth. 1882—6. 2 Bde.
- Wessely. Ikonographie Gottes u. d. Heil. 1874.
- Ongania. ed. La basilica di San Marco. 1878—1900.
- Müntz. Eug. Notes sur les mosaïques chr. de l'Italie. *Revue Arch.* 1875—1882.
- Schlumberger. G. Sigillographie de l'empire byzantin. 1884.
- Venturi. A. Storia dell'arte italiana. I—VII. 1901—1911.
- Wilpert. J. Le pitture d. catacombe rom. 1903—1904.
- Cabrol. Dictionnaire d'arch. chrétienne 1903—
- J. P. Richter and Cameron Taylor. The golden age of cl. christian art. 1904.
- André Michel. Histoire de l'art depuis les prem. temps chrétiens. 4 t. en 7 vol. 1905—1912.
- Diehl. Ch. Manuël d'archéologie byzantine. 1910.
- Dalton. O. M. Byzantine art and archaeology. 1911.
- Mâle Émile. L'art religieux du XIII-e siècle France. 1910.
- Reinach. Salomon. Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance (1280—1580). 3 vol. 1905—1910.