

Кондаков Никодим Павлович

Иконография Богоматери

**Связи греческой и русской
иконописи с итальянской
живописью раннего Возрождения**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4

Никодим Павлович К.

Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения / Кондаков Никодим Павлович – М.: Книга по Требованию, 2023. – 242 с.

ISBN 978-5-519-90053-9

Иконописный сборник, 1910, выпуск 4, ИскусствоИскусствознание. Живопись. История живописи. Живопись Италии. 14 - 16 вв Взаимосвязи и взаимодействие искусства разных народов. Взаимосвязи искусства данной страны с зарубежным искусствомМировое значение искусства, ИскусствоИскусствознание. Живопись. Виды живописи. Станковая живопись. Иконопись. Иконопись Византии. Взаимосвязи и взаимодействие искусства разных народов. Взаимосвязи искусства данной страны с зарубежным искусствомМировое значение искусства, ИскусствоИскусствознание. Живопись. Виды живописи. Станковая живопись. Иконопись. История иконописи. Российская Федерация. Русская живопись. 9 - 17 вв Взаимосвязи и взаимодействие искусства разных народов. Взаимосвязи искусства данной страны с зарубежным искусством Мировое значение искусства

ISBN 978-5-519-90053-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

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.

ИКОНОГРАФІЯ БОГОМАТЕРИ.

1. 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 проицѣтаніе 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 установившемуся 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 матеріалъ 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 XVIII 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 вполнѣ предварительнымъ очеркомъ историческихъ отношеній русской иконографіи Богоматери въ 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 Чимабуче и Дуччіо, но самъ Джіотто, «при всей творческой самобытности, является, въ извѣстныхъ сторонахъ, гениальнымъ 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 подъѣмъ, 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 скланда (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 прорисамъ, привозимымъ съ собою иконописными мастерами, по обычаю мастерскихъ, сохраняемому и доселѣ. Вотъ почему Чимабуче 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 результатѣ 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 афонскихъ 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-Верджине (рис. 2), близъ Авеллино, суть плоды хронологической ошибки. Этотъ послѣдній образъ, какъ

¹⁾ У насъ въ Россіи образцомъ можетъ служить чудотворный образъ (типа Одигитрія, 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 выс. болѣе сажени.



Рис. 1. Икона В. М. въ ц. Св. Маріи Новеллы во Флоренціи, въ капеллѣ Ручеллай, 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 Аренцо, 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 мнѣнiю изслѣдователей итальянской живописи ¹⁾, середину между флорентинскою и сиенскою манерою. Преданiе, утверждающее, что глава въ образѣ Мадонны принесена изъ Византiи 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 Флоренцiи, нынѣ приписываемую то Чимабуе, то Дуччио) съ образомъ Б. М. въ Монте-Вержинѣ.

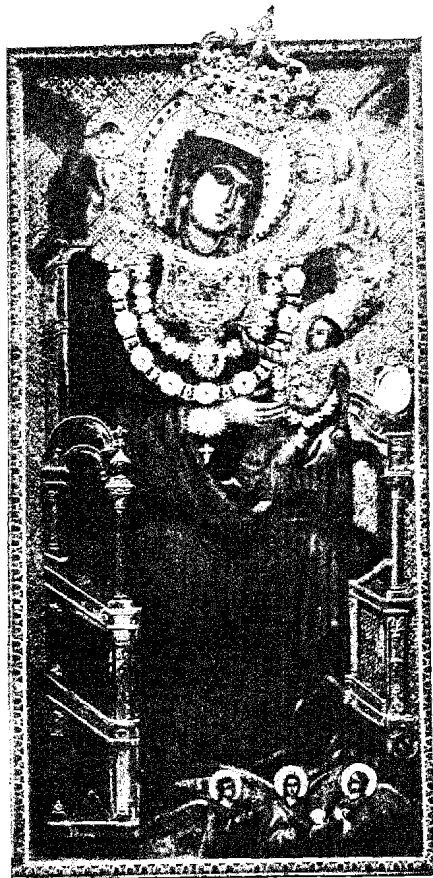


Рис. 2. Чудотворная икона Б. М. въ абб. Монте-Верджинѣ бл. Авеллино въ Ю. Италiи.

Избравъ, въ видѣ образцовъ начальнаго и значительнаго періода флорентинской и сиенской живописи второй половины XIII и первой четверти XIV столѣтiя, имена Чимабуе и Дуччио, попробуемъ на одномъ примѣрѣ прослѣдить вкратцѣ ходъ исторической разработки византiйской иконографiи 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. Cp. *Catalogo dell'esposizione Mariana nel pal. Lateranense*, 1905, p. 7.



Рис. 3. Мозанческое 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 мозанческимъ

изображеніемъ того же сюжета Палатинской капеллы въ Палермо, а также съ мозаикою афинскаго монастыря Дафни¹⁾. Въ настоящемъ, однако, случаѣ дѣло идетъ не объ отдѣльныхъ фигурахъ и ихъ композировкѣ, 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,

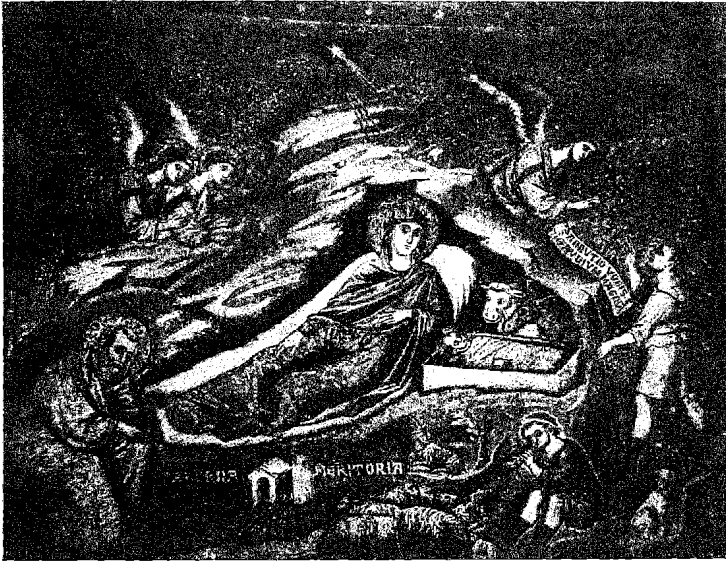


Рис. 4. Мозаика, работы мастерской Каваллини, въ ц. Св. Маріи въ Транстевере, въ Римѣ, 1290 годовъ.

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 вѣя. 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 Чинмабуэ.

мастерской въ 1291 году¹⁾ и во фрескѣ верхней церкви (рис. 5) св. Франциска въ Ассизи (работы Чимабуэ или мастерской того же Каваллини, или, какъ полагаютъ 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 подтвержденія того-же тезиса, предлагаемъ въ томъ же изданіи слѣдить тѣ же формы пещеръ и горюкъ во фрескахъ Субіако, ib. fig. 15—7—8, флорентинскаго баптистерія fig. 193, наконецъ у самаго Джотто (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. И. Стрыговскимъ въ 1909 г., табл. VII, 15; IX, 21; XX, 43; LIV, LV и др.