7

Проф. Н. В. Покровскій.

1538

ОТЗЫВЪ О СОЧИНЕНІИ ПРОФ. Н. П. ЛИХАЧЕВА

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНІЕ ИТАЛО-ГРЕЧЕСКОЙ ИКОНОПИСИ.

ИЗОБРАЖЕНІЯ БОГОМАТЕРИ

ВЪ ПРОИЗВЕДЕНІЯХЪ

итало-греческихъ иконописцевъ и ихъ вліяніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ.

МОСКВА.

1914.

ПРОВ 1966

Оттискъ изъ XXIV тома «Древностей».

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР

Типографія Г. Лисснера и Д. Собко.
Москва, Воздвиженка, Крестовоздвиж. пер., д. 9.

Отзывъ проф. Н. В. Покровскаго о сочиненіи проф. Н. П. Лихачева «Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Изображенія Богоматери въ произведеніяхъ итало-греческихъ иконописцевъ и ихъ вліяніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ». Изданіе Императорскаго Русскаго Археологическаго общества, С.-Пб. 1911, 4°[1]).

Въ предисловіи къ своему новому ученому труду Н. П. Лихачевъ говоритъ: «Настоящая книга, результатъ весьма продолжительныхъ наблюденій въ области иконописи, съ одной стороны, и византійской сфрагистики — съ другой, представляетъ иллюстрированное изданіе сообщенія, сдѣланнаго въ Императорскомъ Обществѣ Любителей Древней Письменности 15 января 1910 года. Рефератъ этотъ подъ заглавіемъ: «Критскіе иконописцы въ Отранто и историческое значеніе итало-греческаго иконописанія», былъ причитанъ по взаимному соглашенію съ Н. П. Кондаковымъ въ одинъ день съ его докладомъ, составившимъ изслѣдованіе: «*Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго возрожденія. С.-Пб., 1910. 8°.* Оба названныя сочиненія двухъ авторовъ, такимъ образомъ, близко сходны между собою какъ по предмету, такъ и по основнымъ задачамъ, а потому мы должны разсмотрѣть ихъ вмѣстѣ, начавъ съ книги академика Н. П. Кондакова, ранѣе напечатанной. Книга эта, или статья, какъ называетъ ее самъ авторъ, является *краткимъ и вполнѣ 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».

Авторъ начинаетъ съ установки связей итальянской живописи начала XIV вѣка съ греческою иконописью. Въ самомъ началѣ своей рѣчи онъ ставитъ нѣсколько общихъ замѣчаній о церковной живописи въ Россіи и почему-то добавляетъ, что «съ первой половины XIV в. открывается дѣятельность греческихъ мастеровъ въ Новгородѣ, а также и въ Москвѣ, и устанавливается «Новгородское иконописаніе», хотя всѣмъ хорошо извѣстно, что дѣятельность греческихъ мастеровъ въ Новгородѣ

[1]) По поводу представленія этого труда Редакціоннымъ Комитетомъ И. М. А. О. на золотую медаль имени гр. А. С. Уварова, каковая и была присуждена 29 декабря 1912 года.

начинается уже въ XI в. и продолжается въ XII и XIII в. Правда, эта дѣятельность — въ области стѣнописей, а не иконъ, но вѣдь и въ XIV в. то же самое (ц. Спаса Преображенія, ц. Ѳеодора Стратилата). Съ другой стороны, на той же самой 4 страницѣ авторъ отодвигаетъ воздѣйствіе греческой иконописи къ началу XV в. Очевидно, тутъ замѣтно нѣкоторое колебаніе мысли, не отлившейся еще въ опредѣленныя формы, что вполнѣ естественно въ очеркѣ «предварительномъ». Но сама греческая иконопись, продолжаетъ авторъ, сложилась на почвѣ Италіи въ эпоху ранняго итальянскаго возрожденія; при этомъ вспоминаются извѣстныя имена Чимабуэ, византійствующаго мастера, и Дуччіо Сіенскаго. «Греки принесли съ собою въ сѣверную Италію весь византійскій иконографическій циклъ, его типы, переводы и свой иконописный обиходъ, прориси и шаблоны; въ то же время греческія мастерскія должны были перенять существующія въ Италіи художественныя манеры и подчиниться многообразнымъ вліяніямъ, которыми всегда жила Италія» (стран. 5). Все это вполнѣ вѣроятно, но авторъ обнаруживаетъ здѣсь сильную наклонность къ *преувеличенію* и, разъясняя крупную роль итальянскихъ примитивистовъ въ исторіи живописи XIII—XIV в. и въ частности — въ переработкѣ греческой иконописи, авторъ приписываетъ имъ, между прочимъ, выработку большого алтарнаго образа Богоматери; это запрестольный образъ Б. М., обычный въ церкви греческой и русской. «Такого образа, говоритъ авторъ, въ Византіи *на деревѣ* мы не знаемъ (при этомъ упоминается образцовая въ этомъ смыслѣ икона Тихвинская 2 × 3 арш. въ Спасопреображенскомъ монастырѣ въ Старой Русѣ 1570 г.), но, въ соотвѣтствіи съ нимъ, знаемъ, какъ-разъ съ конца XIII столѣтія и въ теченіе всего XIV в. большія изображенія Богоматери, помѣщаемыя въ абсидахъ... и *въ фрескахъ* церквей Сербіи и 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 капеллъ образами Б. М., устанавливается появленіе въ церквахъ аѳонскихъ запрестольнаго образа Б. М., что и вызвало особую краткую статью въ подлинникахъ (русскихъ?), объясняющую *догматическое* (?) значеніе подобнаго обычая» (стран. 7). Всѣ эти догадки и смѣлые выводы нельзя назвать солидно обоснованными. Прежде всего необходимо было установить, что итальянскія большія иконы Богоматери были иконами, предназначенными главнымъ образомъ для алтарей; но допустимъ, что это вѣрно, и тѣмъ не менѣе слишкомъ трудно признать генетическую зависимость запрестольнаго образа Б. М. въ церквахъ аѳонскихъ и русскихъ отъ итальянскихъ большихъ алтарныхъ иконъ Б. М. На чемъ базируется эта смѣлая гипотеза? На томъ, что итальянскія иконы имѣютъ большіе размѣры, какъ и аѳонскія запрестольныя и русскія (?), а иконы этого рода выработаны именно итальянцами въ періодъ готики. Но откуда авторъ знаетъ, что на Аѳонѣ и у насъ запрестольныя иконы Б. М. имѣли большіе размѣры? Мы нигдѣ не наблюдали подобнаго явленія. Наоборотъ, въ обычномъ порядкѣ, запрестольная икона Б. М. всегда — икона небольшихъ размѣровъ, чаще

съ ручкою (лопата) — для удобства ея выноса въ крестныхъ ходахъ. Притомъ, иконы эти едва ли всегда помѣщались въ апсидахъ, какъ увѣряетъ авторъ (7); по крайней мѣрѣ теперь онѣ помѣщаются обычно возлѣ сѣверо-восточнаго угла престола или же возлѣ жертвенника, и это имѣетъ свой смыслъ. Ея генезисъ заключается въ исконныхъ обычаяхъ и установленіяхъ православной церкви, а совсѣмъ не въ западной готикѣ съ ея принудительнымъ спросомъ на большія иконы. Изображеніе Богоматери въ алтарной апсидѣ въ видѣ Оранты, Воплощенія, — позднѣе въ видѣ грандіозной композиціи «О Тебѣ радуется», составляетъ древнѣйшее явленіе въ убранствѣ православныхъ храмовъ: его встрѣчаемъ мы въ мозаикахъ и фрескахъ древнѣйшихъ храмовъ византійскихъ, русскихъ, сербскихъ и македонскихъ. Богоматерь — покровительница Константинополя, — нерушимая стѣна, отсюда ея широкое распространеніе въ числѣ молебныхъ иконъ на деревѣ; отсюда же и обычай ставить икону въ алтарѣ, что особенно нужно было въ тѣхъ случаяхъ, когда въ храмахъ не было настѣнныхъ живописей, и икона на деревѣ являлась въ алтарѣ единственнымъ изображеніемъ Б. М. Значеніе этой иконы, изображаемой иногда въ типѣ Знаменія Б. М., Оранты или Никопеи, съ Младенцемъ въ нѣдрахъ, должно было усилиться въ связи съ образованіемъ литургическаго чина проскомидіи, гдѣ агничная просфора, изъ которой вынимается агнецъ, знаменуетъ чрево Богоматери. Вотъ почему икона эта становится нерѣдко близъ жертвенника, на которомъ совершается проскомидія.

Продолжая далѣе мысль о выработкѣ типовъ иконъ Б. М. въ итальянскихъ художественныхъ школахъ, авторъ приписываетъ большую заслугу въ этомъ смыслѣ Сіенской школѣ: «Сіенская икона, говоритъ онъ, есть, по преимуществу, икона алтарная, съ центральнымъ готическимъ тябломъ, на которомъ изображена Богоматерь съ Младенцемъ, сидящая на монументальномъ тронѣ, окруженная *роемъ* (sic! сонмомъ?) ангеловъ и святыхъ, а по сторонамъ, иногда сверху и снизу, представлены преклоняющіеся ей и особо почитаемые мѣстности святые. Въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ Сіенская школа *вспоминаетъ* православной 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» (стран. 22). Смѣемъ увѣрить автора, что подобной идейной комбинаціи иконъ въ православныхъ церквахъ никогда не было, нѣтъ и, конечно, не будетъ. Авторъ смѣшиваетъ здѣсь воедино разнородныя вещи и создаетъ такое воображаемое смѣшеніе, которое извращаетъ основной принципъ иконостаса православнаго храма и подчиняетъ его идейное содержаніе случайному подбору изображеній на неизвѣстныхъ итальянскихъ иконахъ. Во-1-хъ, какъ понимать его выраженіе: «Сіенская школа *вспоминаетъ* православный греческій обычай»... Авторъ, очевидно, предполагаетъ, что Сіенская школа знакома была съ греческими иконостасами и иконостасный обычай передавала на своихъ иконахъ. Но этого не могло случиться, потому что большихъ иконостасовъ у грековъ въ то время не было, а потому ей нечего было и вспоминать. Во-2-хъ, даже и въ позднѣйшій періодъ иконостасъ развивался совсѣмъ не тѣмъ

путемъ, какой предначертываетъ ему авторъ. Развитіе шло совсѣмъ не механическимъ путемъ и не отъ алтарнаго образа. Алтарный образъ — одно дѣло, а иконостасъ — другое. Иконостасъ развивался подъ вліяніемъ идеи торжествующей церкви Христовой. Въ составъ его входятъ, кромѣ мѣстныхъ иконъ, деисисъ большой, праздничный рядъ, пророческій и праотеческій. Каждый изъ этихъ рядовъ имѣетъ свой особый центръ. Въ центрѣ пророческаго ряда находится Богоматерь съ Младенцемъ (ср. композицію «Свыше пророцы»); но и пророческій рядъ по своей идеѣ отличается отъ тѣхъ итальянскихъ иконъ, на которыхъ съ обѣихъ сторонъ и безъ строгаго порядка разбросаны разнообразныя иконографическія изображенія, въ томъ числѣ всѣ праздники. Какой же это иконостасъ? Тутъ нѣтъ совсѣмъ сходства съ православнымъ иконостасомъ ни по формѣ, ни по содержанію. Православный иконостасъ — вещь идейная, глубоко содержательная, до которой очень далеко Сіенскимъ иконамъ. Въ частности, та черта итальянскихъ алтарныхъ иконъ, что онѣ имѣютъ иногда изображенія праздниковъ и др. на оборотной сторонѣ, не даетъ почвы для сравненія ея съ нашими иконами запрестольными. Послѣднія дѣйствительно, имѣютъ часто на оборотной сторонѣ различныя иконныя изображенія, но это не по подражанію готическому обычаю, а просто потому, что икона эта бываетъ иногда видима съ обѣихъ сторонъ, когда, напр., она стоитъ возлѣ престола или когда несутъ ее въ крестныхъ ходахъ. Подобные двусторонніе образки — металлическіе — явились съ незапамятныхъ временъ; они были уже въ Сиріи и Палестинѣ, и въ Византіи и оттуда переходили къ намъ уже въ X—XI вв. Позднѣе, явились у насъ двусторонніе походные иконостасы, въ которыхъ простой холстъ плотно залевкашивался съ обѣихъ сторонъ и на обѣихъ сторонахъ писались изображенія. Это важно было для легкости переноски. Можно сказать, что этотъ пріемъ — всеобщій и примѣнялся онъ главнымъ образомъ къ предметамъ портативнымъ (кресты, хоругви, путные образки и т. п.) и не предназначеннымъ для постояннаго прикрѣпленія лѣвою стороною къ тяблу или кіоту. Но и это еще не все. «Весьма возможно, — говоритъ Н. П. Кондаковъ, — что подобнаго рода иконы легли въ основаніе тѣхъ походныхъ и домашнихъ иконостасовъ, которые распространились особенно въ греко-восточномъ мірѣ, начиная съ XV столѣтія...» (стран. 22). Очевидно, въ данномъ случаѣ авторъ выходитъ изъ той же предвзятой теоріи, что развитіе иконостасовъ пошло отъ алтарнаго итальянскаго образа, и не обращаетъ никакого вниманія на иконографическое содержаніе иконостасовъ. Иконостасы походные и домовые въ главномъ и основномъ содержаніи повторяютъ церковные иконостасы: основные ряды — деисусный и праздничный, изрѣдка — пророческій: тутъ есть своя система, какой нѣтъ въ итальянскихъ иконахъ. Особенно любопытны съ этой стороны холщевые двусторонніе иконостасы: нѣкоторые представляютъ собою полные святцы, а другіе располагаютъ эортологическій матеріалъ въ порядкѣ цикловъ православнаго церковнаго года — по тріодямъ — постной — и цвѣтной и минеямъ. Ни одна итальянская икона не могла дать восточной иконописи съ этой стороны ни одного мотива, а потому невозможно предполагать, что итальянскія иконы легли въ основу походныхъ и домовыхъ иконостасовъ.

Во 2-й главѣ Н. П. Кондаковъ устанавливаетъ семь типовъ изображеній Богоматери, выработанныхъ въ Византіи, и сопоставляетъ ихъ со образцами живописи ранняго итальянскаго возрожденія. Типы эти вошли въ обиходъ греко-итальянской живописи и итальянской, но на ряду съ ними въ итальянской живописи появились иныя темы, стали популярными и въ свою очередь перешли въ иконопись грече скую (стран. 27). Задача въ высшей степени сложная и трудно разрѣшимая при недостаткѣ хронологической опредѣленности памятниковъ итало-критской иконописи. Авторъ остроумно сопоставилъ нашу икону Коневской или Голубицкой Богоматери, гдѣ Младенецъ І. Х. держитъ въ рукѣ птичку (голубь) съ иконами В. М. флорентинской школы XIV в., на которой Младенецъ держитъ въ рукахъ щегленка, и сдѣлалъ выводъ, что наша икона есть копія или переработка итальянской иконы. Но такъ какъ здѣсь онъ долженъ былъ считаться съ преданіемъ о принесеніи Коневской иконы съ Аѳона препод. Арсеніемъ въ 1393 г., то онъ рѣшилъ, что эта копія съ итальянской иконы сдѣлана была на Аѳонѣ... Еще труднѣе было справиться съ типомъ Млекопитательницы. Типъ этотъ, по словамъ автора, западный, чуждый духу византійской иконографіи (35—36). «Византійская иконографія не знаетъ такого памятника, и подобныя темы принадлежатъ позднѣйшему періоду западнаго искусства» (37). Что касается школы В. М. Млекопитательницы (Галактотрофуса), находящейся въ Аѳоно-карейской типикарницѣ Хиландаря и принесенной сюда Стефаномъ Нѣманею, то авторъ, чтобы быть вѣрнымъ итальянской теоріи, считаетъ эту икону копіею итальянской иконы, безъ всякихъ дальнѣйшихъ объясненій. Наблюденія показываютъ, что икона Млекопитательницы въ восточной иконографіи — явленіе рѣдкое и позднее; очевидно, типъ этотъ никогда не имѣлъ у насъ широкаго распространенія, и возможно, что у насъ въ Россіи появился онъ въ XVII в. подъ вліяніемъ западной или греческой живописи. Но первоначальное появленіе иконы Млекопитательницы слѣдуетъ относить все-таки не къ Италіи, а къ той же Византіи. Теперь, послѣ выхода въ свѣтъ солидной работы Н. П. Лихачева, Н. П. Кондакову придется отказаться отъ своего поспѣшнаго рѣшенія объ итальянскомъ происхожденіи Млекопитательницы. Н. П. Лихачевъ нашелъ это изображеніе въ средѣ именно тѣхъ византійскихъ памятниковъ, гдѣ меньше всего можно было ожидать его съ точки зрѣнія Н. П. Кондакова. Млекопитательница найдена на одномъ изъ моливдовуловъ съ надписью, указывающею на Романа Митрополита, Кизика и Синкелла (Лихачевъ, р. 370 и 371, стран. 162—164), и относится къ эпохѣ до правленія Палеологовъ. Въ той же книгѣ Н. П. Лихачевъ издалъ фресковое изображеніе В. М. Млекопитательницы египетскаго происхожденія, независимое отъ итальянскаго искусства ни въ типахъ, ни въ стилѣ и техникѣ. Теперь ясно, что прототипъ Млекопитательницы находится на востокѣ. Италія разработала восточный типъ, и отсюда онъ, быть можетъ, чрезъ итало-критскую школу перешелъ къ намъ въ Россію въ XVII в. Все это показываетъ, въ какой мѣрѣ еще необходимы для насъ такъ называемыя антикварскія наблюденія и изслѣдованія отдѣльныхъ памятниковъ и сколь преждевременными и ошибочными могутъ оказаться широкія обобщенія и смѣлые выводы, равноцѣнные догадкамъ, не имѣющимъ подъ собою твердой почвы;

и сколь мало убѣдительны общія характеристики, — какъ результатъ субъективныхъ впечатлѣній, въ родѣ того, напр. что «ни икона Троеручицы, ни Млекопитательница (Хиландарская) не происходятъ изъ Сиріи и обѣ носятъ характеръ позднѣйшихъ Балканскихъ писемъ и потому мы должны считать *эту икону* (?) подражаніемъ западнымъ оригиналамъ XIV—XV вв., сербской работы... это итальянская манера письма... галуны фелони Б. М., по итальянскому обычаю, украшены надписями, въ которыхъ дважды переданъ *изрядный тропарь* (?) на греческомъ и славянскомъ языкахъ» (стран. 37—39).

Слѣдующій типъ Б. М. заключаетъ въ себѣ тотъ характерный признакъ, что Младенецъ имѣетъ *обнаженную ножку*, — результатъ стремленія художниковъ къ натурализму, подъ вліяніемъ итальянской живописи. Сюда относятся иконы: Донской Б. М. — образецъ греко-итальянской живописи. Авторъ сближаетъ этотъ типъ съ иконами Умиленія — Владимірскою и Ѳеодоровскою. Сюда же относятся — Жировицкая, Толгская, Хлыновская, Яхремская, Сосновская и др. Типы эти устанавливаются на основаніи мелкихъ отличій одной иконы отъ другой, притомъ иногда не по оригиналамъ, а копіямъ, и, по этимъ особенностямъ, иконы эти возводятся къ итальянскимъ или итало-греческимъ прототипамъ.

Особая глава посвящена общей характеристикѣ итало-критской иконописи и обозрѣнію ея памятниковъ въ Венеціи, Пизѣ, Падуѣ, Болоньѣ, Флоренціи, Римѣ, Мессинѣ, Кіевѣ и С.-Петербургѣ.

Останавливаясь на технической сторонѣ этихъ иконъ, авторъ обращаетъ особенное вниманіе на двуцвѣтные рефлексы (блики) и такія же тѣни и полагаетъ, что такое различное вохренье могло быть источникомъ различныхъ манеръ въ иконописныхъ школахъ Италіи и Греціи и оттуда перейти въ Россію въ видѣ иконописныхъ пошибовъ, различаемыхъ мастерами. Ближе всего это могло перейти изъ школъ сѣверной Италіи — Болоньи, Падуи и Венеціи въ XV и XVI вв. Однако, продолжая далѣе рѣчь о связи иконописныхъ типовъ, авторъ сознается, что этой особенности (двуцвѣтныхъ рефлексовъ) нѣтъ въ Аѳонской иконописи, и что только дальнѣйшія изслѣдованія должны будутъ разъяснить намъ, составляютъ ли такіе рефлексы Новгородской, Псковской и Московской иконописи результатъ копированія греко-итальянскихъ образцовъ, или же можетъ быть доказано однородное развитіе въ Новгородской школѣ данной манеры. Вопросъ, такимъ образомъ, остается открытымъ. Если къ этому добавить, что присутствіе означенной особенности не доказано еще и въ живописи Балканской, то возможно, что поставленный вопросъ будетъ разрѣшенъ современемъ въ послѣднемъ смыслѣ, хотя автору хотѣлось бы перваго. Не будемъ говорить о группировкѣ иконъ въ этой главѣ и предполагаемомъ родствѣ ихъ, замаскированномъ, будто бы, передѣлками; замѣтимъ лишь, что здѣсь очень много *произвольнаго и гадательнаго* (ср. стран. 131 рис. 86, 87, 88, 89, стран. 133 рис. 90 и 91).

Въ IV главѣ Н. П. Кондаковъ разсматриваетъ переходъ иконографическихъ типовъ Б. М. изъ греко-итальянской иконописи въ русскую; таковы иконы Б. М.: Страстной, Умиленія, Взыграніе Младенца, Сладкаго лобзанія, Корсунской — Умиленія, Ватопедской, Никопейской и др. Всѣхъ типовъ — 20. Авторъ особенное вниманіе

обращаетъ на типы Умиленія и Страстной Б. М. и старается установить генетическую связь между ними. Первый изъ этихъ типовъ, по нашему мнѣнію, имѣетъ свой прототипъ въ искусствѣ древнѣйшемъ византійскомъ. Названіе иконы «Умиленіе» означаетъ умильную сцену, въ которой Богоматерь съ умиленіемъ смотритъ на своего возлюбленнаго Сына-Младенца, Который въ свою очередь прильнулъ щечкою къ щекѣ Богоматери, обнимаетъ ее ручкою за шею, нѣжно смотритъ ей въ глаза; вдобавокъ — имѣетъ оголенную ножку. Къ этому типу принадлежатъ наши иконы X—XI вв. Владимірская въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ, писанная по преданію Ев. Лукою, бывшая сперва въ Кіевѣ, потомъ въ половинѣ XII в. перенесенная изъ Кіева во Владиміръ и наконецъ въ началѣ XIV в. въ Москву, Корсунская Игоревская въ Кіево-Печерской Лаврѣ, Ѳеодоровская 1239 г. въ Костромѣ. Всѣ онѣ, въ порядкѣ хронологическомъ, предшествуютъ появленію греко-итальянской школы и потому видѣть въ нихъ какіе-либо слѣды переработки, внесенные этою послѣднею школою, повидимому, нельзя. Тѣмъ не менѣе авторъ находитъ возможнымъ увѣрять читателя, что типъ этотъ сложился все-таки подъ вліяніемъ греко-итальянскимъ (стран. 48), хотя и признаетъ, что корни его находятся въ Византіи (стран. 172 и слѣд.). Чтобы подкрѣпить мысль объ этомъ вліяніи, авторъ заранѣе предваряетъ, что только путемъ самаго мелочнаго и точнаго сличенія памятниковъ можно было бы установить переходъ темы умиленія изъ итальянской живописи въ греческую иконопись; для русской иконописи, продолжаетъ онъ, историческій анализъ этой темы является особенно важнымъ потому, что путемъ его можно было бы совершенно точно опредѣлить происхожденіе нашихъ чудотворныхъ иконъ Ѳеодоровской, Толгской и др. Послѣ этого предваренія, мы въ правѣ были бы ожидать, что авторъ именно на этомъ строго-научномъ анализѣ и будетъ базировать свою мысль объ итальянской переработкѣ разсматриваемаго типа. Между тѣмъ для этого анализа онъ беретъ не древнѣйшіе русскіе памятники этого типа, а позднѣйшія копіи ихъ, напр. вмѣсто Ѳеодоровской иконы Костромской — Хиландарскую копію ея, считая послѣднюю точною копіею Костромской, хотя это не подтверждается приведенными самимъ авторомъ снимками (рис. 49 и 50); вмѣсто Владимірской иконы Моск. Усп. собора онъ беретъ многочисленныя копіи ея, даже отчасти позднія XVII в. (прориси Чирикова). Выходитъ то, что авторъ разъясняетъ слѣды итало-греческихъ вліяній не въ основныхъ чертахъ типовъ, а въ ихъ позднѣйшихъ разновидностяхъ. Но въ такомъ случаѣ ослабляется значеніе новизны въ научныхъ задачахъ автора, и онъ попадаетъ въ старое русло ученыхъ, которые со временъ Ровинскаго признавали итальянское вліяніе на русскую иконопись XVI—XVII вв., хотя и не знали достаточно живописи итало-критской, считая послѣднюю вѣтвью живописи венеціанской.

Имѣя въ виду, что изслѣдованія академика Кондакова по данному вопросу еще не окончены, мы не считаемъ нужнымъ останавливаться подробно на *многихъ недоразумѣніяхъ*, которыя являются при чтеніи его книги, предоставляя ему самому впослѣдствіи, при окончательной обработкѣ темы, разъяснить ихъ. Не можемъ, впрочемъ, не замѣтить, что рѣчь автора о Страстной иконѣ Б. М. еще болѣе

усиливаетъ эти недоразумѣнія случайнымъ подборомъ фактовъ и произвольно тенденціознымъ истолкованіемъ ихъ. Хотя авторъ, повидимому, знаетъ, что икона Умиленіе появилась первоначально не позднѣе X—XII вв. (стран. 172 и слѣд.), а икона Страстной Б. М. только въ XV в. (стран. 144), тѣмъ не менѣе онъ, обращаясь къ разсмотрѣнію вопроса о переходѣ типовъ Б. М. изъ греко-итальянской живописи въ русскую иконопись, совершенно неожиданно заявляетъ, что икона Умиленія въ извѣстномъ періодѣ (?) тѣсно связана съ иконою Страстной Б. М. и что «икона Умиленіе» представляетъ *продолженіе* драматической композиціи, носящей названіе «Страстной» (стран. 153). Путемъ постепеннаго сокращенія деталей иконы Страстной и измѣненія ея внутренняго смысла образовалась, будто бы, икона Умиленія. Въ виду соображеній, основанныхъ на началахъ историческаго развитія иконографіи, казалось бы вѣрнѣе предполагать, что изъ простѣйшей композиціи мало-по-малу развилась композиція болѣе сложная, т.-е. изъ иконы Умиленія явилась Страстная. Но по автору выходитъ наоборотъ: художники постепенно отсѣкали частности (зачѣмъ и для чего?), индивидуализирующія икону Страстной Б. М.; — сперва они опустили орудія страданій, потомъ сандалію, наконецъ замѣнили скорбное выраженіе лицъ Богоматери и Младенца умилительнымъ, ласковымъ, веселымъ. Такъ изъ Страстной иконы явилась икона Умиленія (второе явленіе?). Удивительно, по своей исторической необоснованности, превращеніе. Если основа иконы Умиленія на востокѣ лежитъ въ X—XII вѣкѣ и на западѣ она была уже въ XIII—XIV вв. (стран. 157, 160), а Страстная икона, по признанію самого автора, явилась въ ряду греко-итальянскихъ иконъ только въ XV в., въ связи съ установленіемъ въ *католической* церкви дня памяти скорбей Богоматери въ 1423 году, въ Россіи же не ранѣе XVII в., если поэтому Страстная икона не имѣетъ авторитета древности и, какъ произведеніе католическаго запада, для насъ не имѣетъ особенной важности, то къ чему служитъ все это искусственное построеніе какой-то генетической связи? Авторъ къ сожалѣнію здѣсь очень легко относится къ требованіямъ методологіи и увлекается мелочами, противъ которыхъ онъ самъ же не разъ сильно протестовалъ. На одной изъ иконъ Страстной (?) Б. М., изданныхъ Н. П. Лихачевымъ, онъ замѣтилъ отсутствіе орудій страданій въ рукахъ ангеловъ и усмотрѣлъ здѣсь первую стадію видоизмѣненія типа Страстной Б. М. и приближенія ея къ типу Умиленія; потомъ предположилъ опущеніе ангеловъ, потомъ — сандаліи. Но теперь оказалось нужнымъ создать еще одинъ этапный путь въ предположенномъ переходѣ: нужно было замѣнить выраженіе *испуга* въ лицахъ Б. М. и Младенца *умильнымъ* выраженіемъ; и это было сдѣлано. Всѣ эти соображенія не заключаютъ въ себѣ убѣдительной силы, и мы могли бы съ равнымъ, если не большимъ, правомъ доказывать фактами случайными и хронологически неопредѣленными переходъ типа Умиленія въ типъ Страстной Б. М. путемъ постепеннаго нарастанія частей иконы: ангеловъ, орудій страданій и т. д. Неизлишне замѣтить, что съ точки зрѣнія психологической, испугъ и умиленіе, на которыхъ зиждется идейное различіе разсматриваемыхъ типовъ иконъ, суть два совершенно различныя явленія: испугъ — это тяжелое тревожное чувство, вызванное неожиданнымъ появленіемъ чего-либо страш-

наго, неожиданныхъ предзнаменованій опасности; умиленіе — чувство спокойное, выражаемое, въ данномъ случаѣ, во взаимныхъ ласкахъ Матери и Младенца, и представляющее вмѣстѣ съ тѣмъ нѣчто умилительное для молитвеннаго чувства христіанина. Испугъ и умиленіе — чувства независимыя, развивающіяся въ двухъ различныхъ плоскостяхъ, и говорить о постепенномъ переходѣ ихъ — одного въ другое in ipsa re, или даже только въ сознаніи иконописцевъ, нѣтъ достаточныхъ основаній. Икона Умиленія — одно дѣло, икона Страстной Б. М. — другое. Художники и иконописцы отличали ихъ, какъ могли, но не дали въ своихъ произведеніяхъ ничего такого, что давало бы поводъ ставить ихъ въ генетическую связь и давать достаточный поводъ къ догадкамъ въ этомъ смыслѣ. И самъ авторъ, несмотря на всѣ попытки сблизить по идеѣ два разсматриваемые типа иконъ и приписать Умиленію то же самое выраженіе скорби и предчувствія страданій, которое лежитъ въ основѣ Страстной Б. М., все-таки долженъ былъ сознаться, что иногда на иконахъ Умиленія выражается не скорбное чувство, но веселое, радостное; такова Мадонна Пилястра въ ц. св. Антонія въ Падуѣ XIV в. Умиленіе, говоритъ авторъ, имѣетъ здѣсь радостный характеръ (стран. 158). Таково и большинство иконъ Умиленія. Съ Умиленіемъ можно сравнивать по идеѣ не Страстную Б. М., но иконы — Взыграніе (стран. 182—183), Сладкаго лобзанія (168—169) и т. п.

Послѣдняя глава посвящена разсмотрѣнію путей греко-итальянской иконописи на Русь; здѣсь же — о развитіи иконописнаго мастерства на Балканскомъ полуостровѣ, въ Молдо-Влахіи и въ Буковинѣ; о переходѣ греческихъ мастерскихъ въ XV и XVI вв. на Русь... Въ разъясненіе того, что греческая иконопись Италіи нашла себѣ путь въ Россію чрезъ Далмацію и Сербію, авторъ указываетъ опять на икону Млекопитательницы, принесенную въ Хиландарь Саввою Сербскимъ, и на роспись ц. села Люботина XIV в. въ Македоніи, гдѣ между прочимъ изображено вознесеніе Б. М. на небо. Но первый изъ названныхъ фактовъ сомнителенъ. Если, какъ мы видѣли, икона Млекопитательницы была извѣстна уже въ Византіи, то она сама по себѣ ничего не говоритъ о вліяніи Италіи на Сербію и Аѳонъ. Что касается Люботинской росписи, то она не провѣрена пока еще критически, и явилась, быть можетъ, позднѣе XIV в. Во всякомъ случаѣ отмѣченный фактъ «вознесеніе Б. М. на небо» въ храмовыхъ росписяхъ былъ бы важенъ только въ томъ случаѣ, если бы эта композиція дѣйствительно привилась гдѣ-либо въ средѣ православнаго христіанства. Въ дѣйствительности такого изображенія, насколько намъ извѣстно, нѣтъ ни у грековъ, ни у русскихъ, ни на древнихъ иконахъ, ни въ древнихъ стѣнописяхъ[1]). И понятно почему. Самый фактъ вознесенія Б. М. на небо есть частное мнѣніе, принятое только на западѣ; на востокѣ этого не было, а потому не было и нѣтъ яснаго отраженія его въ православной эортологіи, если не считать новѣйшую богослужебную практику аѳоно-русскихъ монастырей. Поэтому нѣтъ у насъ и въ иконографіи этого сюжета. Слѣдующій этапъ итальянскихъ вліяній — Молдовлахія, Буковина, Галичъ. Авторъ говоритъ обо всемъ этомъ очень

[1]) Въ греческій подлинникъ введенъ этотъ сюжетъ не ранѣе XVII—XVIII в.

кратко, упоминаетъ мимоходомъ о Кафѣ и другихъ фактеріяхъ Крыма; о сношеніяхъ съ Генуэзцами и Венеціанцами; отмѣчаетъ многія росписи Сербіи, Македоніи и Болгаріи безъ всякихъ объясненій; снова возвращается къ Молдавіи и Галичу; вскользь упоминаетъ объ извѣстной иконѣ митрополита Петра и о постановкѣ исторіи русскаго искусства въ связи съ Европейскимъ; упоминаетъ объ извѣстномъ мастерѣ Ѳеофанѣ-гречинѣ; наконецъ сообщаетъ краткія свѣдѣнія о дѣлѣ дьяка Висковатова, хорошо извѣстномъ уже въ спеціальной литературѣ. Вообще въ этой главѣ, наиболѣе интересной по заглавію, много фактовъ, но мало изслѣдованій. Факты намѣчены лишь въ общихъ чертахъ, а объясненіе ихъ предоставляется будущему времени: это обычный финалъ автора.

Богатые матеріалы, собранные Н. П. Кондаковымъ, требуютъ строгой критической переработки и систематизаціи. Не можемъ предрѣшить къ какимъ выводамъ придетъ онъ въ своемъ обширномъ и уже приготовленномъ (стран. 4 примѣч. 2) изслѣдованіи объ иконографіи Богоматери, — во всякомъ случаѣ для него будетъ обязательно необходимо считаться съ новымъ изданіемъ Н. П. Лихачева, который, расширяя значительно кругъ первоисточниковъ новыми, ему одному извѣстными, памятниками, строже относится къ ихъ критической оцѣнкѣ и сдерживаетъ слишкомъ смѣлые и поспѣшные порывы академика Н. П. Кондакова.

Н. П. Лихачевъ уже много лѣтъ посвятилъ собиранію и ученому изслѣдованію памятниковъ древней иконописи, въ томъ числѣ и памятниковъ итало-критскихъ. Въ 1906 году онъ издалъ въ двухъ огромныхъ томахъ Атласъ матеріаловъ древней иконописи, въ составѣ 419 таблицъ. Здѣсь нашли себѣ мѣсто иконы русскія, византійскія, древне-греческія, поздне-греческія, критскія, итало-греческія, южно-славянскія и молдаво-влахійскія. Атласъ этотъ представляетъ большую важность для всѣхъ, спеціально занимающихся исторіею иконописанія; имъ пользовался и академикъ Кондаковъ въ разсмотрѣнной работѣ о Богоматери. Уже самый подборъ матеріаловъ въ Атласѣ давалъ основаніе предполагать, что иконопись итало-критская, южно-славянская и молдаво-влахійская со временемъ будетъ предметомъ спеціальнаго изслѣдованія автора, и это тѣмъ болѣе важно, что иконопись эта доселѣ очень мало извѣстна, и число памятниковъ ея, вошедшихъ въ научное обращеніе, ничтожно. Теперь Н. П. Лихачевъ напечаталъ большую книгу, которая, по его планоначертанію, должна составить одну изъ главъ широко задуманнаго имъ изслѣдованія объ исторіи русскаго иконописанія. Книга Н. П. Лихачева снабжена 8 таблицами въ приложеніи и 465 рисунками въ текстѣ.

Уже съ первыхъ страницъ своего изслѣдованія Н. П. Лихачевъ показываетъ обширное знакомство съ памятниками иконописи, повсюду разсѣянными, и останавливается на греческихъ иконописцахъ, работавшихъ въ Италіи, особенно на критянинѣ Анжело Бизамани въ Отранто. На основаніи датированной иконы Бизамани, принадлежащей автору, гдѣ выставленъ 1532 г., Н. П. Лихачевъ заключаетъ, что итало-критская школа процвѣтала въ XVI вѣкѣ. Анализъ стиля иконъ Бизамани показалъ, что какъ этотъ художникъ, такъ и другіе греческіе иконописцы въ Отранто были копіистами, порабощенными итальянскимъ искусствомъ, и потому не имѣли

важнаго значенія въ томъ художественно-историческомъ движеніи, съ которымъ ихъ связываютъ историки искусства. Гораздо большую важность имѣютъ болѣе ранніе талантливые мастера, работавшіе въ Отранто. Они исходили изъ основъ византійскаго искусства: у нихъ византійская техника, иконописный переводъ, даже пробѣлка одеждъ; но вліяніе Италіи сказывается въ новыхъ положеніяхъ фигуръ, поворотахъ головы и жестахъ. Въ эпоху Палеологовъ въ Византіи, хорошо знакомой съ Италіей тречентистовъ, наступило возрожденіе византійскаго искусства: не чуждаясь новаго содержанія, оно видоизмѣняло формы, тщательно охраняя стиль (стран. 12). Любопытнымъ памятникомъ этой византійской иконописи служитъ извѣстный реликваріи Виссаріона Никейскаго половины XV в. (16). Сюда же авторъ относитъ нѣкоторыя чудотворныя иконы западной церкви того же XV вѣка, по большей части принесенныя изъ Византіи. Изъ нихъ одна — Madonna de perpetuo succursu сходна до мельчайшихъ подробностей съ иконою кандіота Андрея Рико (17). Роль критянъ въ исторіи иконописи подтверждается и литературными источниками (Павелъ Алепскій) и документами и наличностью предметовъ (21). Островъ Критъ — промежуточный пунктъ сношеній Византіи съ западнымъ міромъ. Находясь подъ эгидой венеціанцевъ, онъ былъ средоточіемъ искусствъ. Критяне ѣздили въ итальянскіе университеты. Въ Венеціи образовалась большая греческая колонія. Св. Маркъ былъ полонъ сокровищами византійскаго искусства и молебныхъ иконъ (24). Множество иконъ съ греческими надписями въ музеяхъ и собраніяхъ Италіи, на Критѣ, Патмосѣ, Аѳонѣ, на Синаѣ все это говоритъ о критскомъ иконописаніи на почвѣ Италіи. Указавъ на связь этой иконописи съ Византіею и Венеціею, авторъ для выясненія отношеній памятниковъ итало-критской иконописи къ византійскимъ образцамъ переходитъ къ византійскимъ моливдовуламъ, т.-е. вислымъ свинцовымъ печатямъ. Памятники этого рода составляютъ истинный крестъ для собирателей и изслѣдователей. Тѣмъ не менѣе они были уже использованы въ интересѣ научнаго знанія какъ Мордтманомъ и Шлюмбергеромъ, такъ и Делятромъ и Леклеркомъ. Академикъ Кондаковъ отрицаетъ ихъ научное значеніе, а д-ръ Лихачевъ наоборотъ усвояетъ имъ большую важность, такъ какъ: 1) это — памятники датированные, 2) они не реставрированы, 3) каждое, находящееся здѣсь изображеніе, можетъ быть сравниваемо съ десяткомъ другихъ однородныхъ изображеній, 4) каждая печать — памятникъ на отдѣльный случай. Всѣ эти особенности моливдовуловъ дѣлаютъ ихъ чрезвычайно цѣнными, особенно въ вопросѣ о типахъ Богоматери въ византійскій періодъ и ихъ постепенномъ развитіи и отклоненіяхъ какъ въ періодъ византійскій, такъ и въ позднѣйшее время въ итало-критской иконописи и русской. Имѣя дѣло съ печатями, изслѣдователь не имѣетъ нужды въ предварительномъ рѣшеніи вопросовъ — откуда идетъ памятникъ — изъ Константинополя, Александріи, Антіохіи, или Іерусалима и къ какому времени онъ относится. Все это дано въ надписяхъ на самыхъ печатяхъ. Введеніе памятниковъ этого рода въ кругъ изслѣдованія составляетъ безспорное и крупное преимущество книги П. П. Лихачева предъ книгою Н. П. Кондакова, тѣмъ болѣе, что и первый издатель и изслѣдователь ихъ Шлюмберже, при крайней ограниченности своихъ иконографическихъ познаній, не могъ

справиться съ этою задачею; между тѣмъ подъ руками Н. П. Лихачева были не только печати Шлюмберже, но и свое собственное собраніе однородныхъ памятниковъ.

Установивъ общія характерныя черты, отличающія итальянскія изображенія Богоматери отъ византійскихъ, авторъ переходитъ къ разсмотрѣнію типовъ изображеній Б. М., главнымъ образомъ на основаніи печатей; но предварительно считаетъ нужнымъ отмѣтить, между прочимъ, изображеніе Христа на груди Богоматери, заключенное въ дискъ, овалъ, или эллипсоидный медальонъ: эта форма представленія, по мнѣнію автора, имѣетъ цѣлію изобразить символически, что Богоматерь держитъ въ рукахъ не Младенца Сына своего, а Бога, находящагося на небеси въ небесныхъ кругахъ. Въ главныхъ чертахъ объясненіе это правильно, но оно не полно и не захватываетъ существенно важной черты, опредѣляющей отношеніе Богоматери «къ Христу въ небесныхъ кругахъ». Почему Христосъ помѣщенъ именно въ нѣдрахъ Богоматери? Потому что Онъ, по авторитетному выраженію, основалъ въ Богоматери свой тронъ. Эта мысль обычно проходитъ въ извѣстной группѣ памятниковъ XIV—XI вв. — въ латино-французскихъ молитвенникахъ, богато иллюстрированныхъ, гдѣ между прочимъ читаемъ: veni electa mea et ponam in te thronum meum. Въ старинной русской иконографіи встрѣчаются въ Богородичномъ циклѣ такія композиціи, въ которыхъ изображенный въ нѣдрахъ Богоматери Младенецъ означаетъ не только то, что Онъ — Богъ, но и то, что Онъ — Сынъ Богоматери, воплотившійся отъ нея, а потому иконы этого рода носятъ названіе «Воплощенія». Этотъ типъ Б. М. общеизвѣстенъ; но мы считаемъ не излишнимъ отмѣтить также извѣстный иконописный переводъ Благовѣщенія съ Младенцемъ въ нѣдрахъ Богоматери «аки въ стеклѣ», по выраженію русскихъ подлинниковъ. Такъ и здѣсь, помимо указаннаго Н. П. Лихачевымъ значенія Младенца, какъ Бога, отмѣчается также и Его вочеловѣченіе отъ Дѣвы Маріи.

Уже въ самый ранній періодъ распространенія свинцовыхъ буллъ въ V—VI вв. появились на нихъ изображенія Богоматери, и потомъ они повторяются здѣсь до конца Византійской имперіи. Формы ихъ весьма разнообразны. Авторъ сводитъ всю совокупность ихъ къ слѣдующимъ группамъ.

I. Изображенія Б. М. безъ Господа Еммануила — а) оглавныя и поясныя безъ рукъ, б) изображенія Б. М. въ типѣ Оранты, въ связи съ вопросомъ Б. М. Влахернской и Нерушимой стѣнѣ. Типъ Б. М. Оранты несомнѣнно имѣетъ древнѣйшее происхожденіе: его видимъ въ древнѣйшихъ фрескахъ (въ развалинахъ монастыря Баунтъ), въ мозаикахъ и на монетахъ и печатяхъ. На монетѣ Константина IX Мономаха (1042—1655) она имѣетъ видъ Кіевской Нерушимой стѣны, а на другой монетѣ его же при изображеніи оранты находится надпись **ИКЛАХЕРНІТІСА**. Это даетъ основаніе думать, что Влахернская икона въ древности имѣла видъ Оранты, вопреки мнѣнію академика Кондакова, который доказывалъ, что иконы Влахернской Б. М. Оранты никогда не было во влахернскомъ храмѣ (50).

II) Изображеніе Б. М. безъ Еммануила съ руками предъ грудью, обращенными дланями къ зрителю (53—56).

III. Изображеніе Б. М. безъ Еммануила въ молитвенномъ положеніи съ полувоздѣтыми руками. Эпитетъ — Аγіосотиρисса. Вопросъ о Б. М. Халкопратійской (56—63): это то же, что и Агіосотирисса, названная такъ по имени находившейся возлѣ св. Софіи церкви, хранившей въ себѣ реликварій съ поясомъ Богоматери и другими останками (τὸ ἅγιον σωρὸν). Типъ этотъ довольно извѣстный. Авторъ весьма удачно выяснилъ его примѣненіе на печатяхъ и иконахъ (въ Сполетто и въ Римѣ на Via Iata) и, что особенно важно, подчеркнулъ, что у насъ въ томъ же типѣ и въ то же время явилась икона Боголюбской Б. М. — копія Халкопратійской и что ея явленіе относится къ половинѣ XII вѣка.

IV. Изображеніе Б. М. Покровительницы.

V. Изображеніе Б. М. Кириотиссы съ Еммануиломъ предъ грудью. Авторъ доказалъ, что въ связи съ этимъ типомъ находится типъ Никопеіи, — иконы, съ которой не разставался Императоръ Ираклій. Типъ ея находится въ недавно обслѣдованной церкви Maria antiqua въ Римѣ, въ фрескахъ въ Баунтѣ и на императорскихъ печатяхъ. Кириотисса — Никопеіа изображена на печати Ираклія въ ростъ, но на печати Никифора Вотаната и частныхъ лицъ нерѣдко она поясная. Этотъ поясной типъ Никопеіи съ бюстомъ Младенца въ нѣдрахъ видимъ и на извѣстной чудотворной иконѣ въ ц. св. Марка въ Венеціи X—XII вв. Съ типомъ Кириотиссы-Никопеіи авторъ связываетъ и происхожденіе иконы Б. М. Живоноснаго источника, хотя древнихъ памятниковъ ея нѣтъ; также иконы Печерской Богоматери (82). Впрочемъ эти два послѣдніе варіанта подвержены нѣкоторому сомнѣнію.

VI. Изображенія Б. М. Оранты съ воздѣтыми руками и Еммануиломъ на груди Типъ иконы Б. М. Знаменія. Здѣсь данъ обширный матеріалъ для исторіи основного типа и его варіантовъ.

VII. Изображенія Б. М. сѣдящей на престолѣ и держащей І. Х. на колѣняхъ (93—105). Переводъ иконъ Печерской Б. М. Авторъ сближаетъ этотъ переводъ съ Кириотиссою-Никопеіею и даетъ обширные матеріалы для исторіи типа, при чемъ предлагаетъ нѣкоторыя догадки о генезисѣ этого идеальнаго изображенія, сближая его съ изображеніями историческихъ сценъ поклоненія волхвовъ и даже съ иконнымъ переводомъ «Соборъ Пресвятыя Богородицы».

VIII. Изображенія Б. М. держащей І. Христа на лѣвой или правой рукѣ (106—135)— типъ Одигитрія. Разновидности его. Вопросъ о происхожденіи Аоніотиссы. Иконы — Іерусалимская и Гребневская. На древнѣйшихъ изображеніяхъ Одигитріи Богоматерь представляется во весь ростъ съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ (папирусъ Голенищева рис. 239), а въ греческой и русской иконописи распространенъ типъ Одигитріи поясной. Икона Одигитріи едва ли не самое распространенное изображеніе на византійскихъ печатяхъ: изъ нихъ нѣкоторыя восходятъ къ доиконоборческому періоду. Авторъ доказываетъ это ссылками на моливдовулы (110—112). За этими древнѣйшими моливдовулами указывается цѣлый рядъ другихъ, относящихся къ эпохѣ послѣ иконоборства (112—114). Къ этому типу относятся также — мозаическое изображеніе въ Торчелло, рельефное въ ц. св. Марка въ Венеціи, икона Одигитріи Смоленской, Краснопольской или Старорусской, Седмиезерской,

Петровской, Римской (in S. Eustachio), Витербской (въ Италіи), Ченстоховской, Мохнатинской, Генуэзской, Аѳинской, Чимабуэ (націон. галлерея въ Лондонѣ), Скоропослушницы (въ Мессинѣ), Пизанской, Іерусалимской и Гребневской.

IX. Изображенія Б. М. въ разныхъ моментахъ ея жизни въ моливдовулахъ (138—143): Благовѣщеніе съ рукодѣльемъ, Рождество Хр., Распятіе І. Х. (въ V—VI вв.), Успеніе Б. М. (въ XII в. съ жидовиномъ), бѣгство въ Египетъ.

Изъ числа всѣхъ этихъ типовъ классическими византійскими являются изображенія: Влахернской Оранты, царицы небесной въ типѣ Никопеи и Халкопратинской молящейся за міръ. До сихъ поръ на моливдовулахъ не найдены: Богоматерь въ типѣ изображенія на артосной панагіи въ Руссикѣ, Муромская, Умягченіе злыхъ сердецъ; но это уже не основные типы, а производные; такъ напр. Шуйско-Смоленская — типъ производный отъ Одигитріи. Къ числу типовъ, не найденныхъ въ моливдовулахъ, авторъ относитъ и типъ Умиленія и склоненъ считать его типомъ западнымъ, вопреки тѣмъ даннымъ, которыя приводитъ самъ же авторъ въ пользу византійскаго происхожденія этого типа. Онъ даже ставитъ вопросъ: не славянская ли это композиція? Такимъ образомъ, скепсизъ автора вызывается прежде всего отсутствіемъ разсматриваемаго типа въ моливдовулахъ. Но вѣдь одними моливдовулами при всей ихъ иконографической важности, не исчерпывается вся полнота византійскихъ первоисточниковъ, относящихся къ данному предмету; а съ другой стороны — далеко не всѣ монетные и печатные типы Б. М. приведены еще въ извѣстность, и возможно, что самъ же Н. П. Лихачевъ найдетъ этотъ типъ при своихъ будущихъ розыскапіяхъ, въ тѣхъ же моливдовулахъ. Въ памятникахъ иного порядка онъ уже нашелъ его и теперь. Мы разумѣемъ изданный имъ барельефъ венеціанскаго собора св. Марка (рис. 352). Памятникъ этотъ съ разсматриваемой точки зрѣнія представляетъ выдающійся интересъ. На немъ находится греческая стихотворная надпись, удостовѣряющая, что плита эта, т.-е. икона, поставлена Михаиломъ и Ириною. Имена эти, по мнѣнію издателей надписи, указываютъ, вѣроятно, на одного изъ Императоровъ византійскихъ; а стиль надписи указываетъ приблизительно на XI в. Заключеніе вѣроятное. Н. П. Лихачевъ вполнѣ соглашается съ хронологическимъ опредѣленіемъ памятника, но, неизвѣстно почему и для чего, возражаетъ, что въ надписи нѣтъ указанія на царское достоинство Михаила и что въ Венецію памятникъ этотъ могъ попасть и послѣ 1204 г. Скепсисъ этотъ въ данномъ случаѣ излишенъ. Затѣмъ, авторъ указываетъ на одинъ змѣевикъ съ изображеніемъ Б М. Умиленія (рис. 353); но и здѣсь опять замѣчаетъ, что «такіе змѣевики относятся къ сравнительно поздней эпохѣ» (152). Приведя еще два-три позднихъ памятника, авторъ заключаетъ, что типъ Умиленія хотя появился въ византійскомъ искусствѣ, *но очень поздно* (153) и что если бы не приведенные памятники, то онъ могъ бы подумать, что типъ Умиленія принадлежитъ къ композиціямъ послѣвизантійскимъ и совершенно чуждъ истиннаго византійскаго искусства (153). Противъ его принадлежности Византіи, по мнѣнію автора, говоритъ и то, что «это переводъ реальный — изображеніе Матери и приласкавшагося къ ней Младенца, а не символическая картина Господа Еммануила, благословляющаго

міръ» (150). Здѣсь видно трогательное согласіе автора съ авторомъ книги «Иконографія Б. М.». Однако, вѣдь мы такъ мало знаемъ еще Византію въ ея ученыхъ и художественныхъ проявленіяхъ, особенно въ разные періоды ея исторіи, что утверждать отсутствіе въ византійскомъ искусствѣ всякаго реализма и видѣть въ немъ только одно «святое святыхъ», чуждое всякихъ житейскихъ поученій, — одно точное выраженіе христіанской догмы, невозможно. Вѣдь нашелъ же здѣсь самъ авторъ Млекопитательницу, въ которой наклонность къ реализму гораздо сильнѣе, чѣмъ въ Умиленіи. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно вспомнить о характерѣ византійскаго искусства, хотя бы въ иконоборческій періодъ. И самъ авторъ, склоняясь въ данномъ случаѣ на сторону отрицанія, однакожъ основательно предваряетъ, что въ вопросахъ о византійствѣ и отсутствіи того или другого перевода въ византійскомъ искусствѣ надо быть чрезвычайно осторожнымъ. Это онъ выясняетъ на примѣрахъ: «Отечества», которое вопреки установившемуся мнѣнію, получило свое начало въ Византіи (155 и слѣд.). «рѣки ученія» (157), Млекопитательницы и даже ставитъ такой вопросъ: изображеніе Господа-Творца міра съ циркулемъ въ рукѣ, находящееся въ латино-французской библіи Вѣнской библіотеки, не происходитъ ли изъ той же Византіи? Но если первые примѣры вполнѣ научно обоснованы, то послѣдній — нѣтъ. Авторъ видитъ въ немъ черты Пандократора, но это предположеніе допустимо только по отношенію къ чертамъ лица, явившимся здѣсь подъ вліяніемъ византійскихъ традицій; вся же композиція несомнѣнно западная и относится къ этому позднему времени, когда въ фигурахъ геометрическихъ западные художники хотѣли выразить истины христіанства (треугольникъ — Св. Троица; циркуль — эмблема созданія міра и т. п.). Тѣмъ не менѣе, возвращаясь къ типу Умиленія, авторъ высказывается прямо, что типъ «Умиленія» не представляетъ византійской первоосновы; онъ образовался на почвѣ западно-европейскаго, французскаго и итальянскаго свободнаго индивидуальнаго художественнаго творчества (168) и приводитъ примѣры на иконахъ итало-греческихъ, римскихъ, русскихъ, также снимки съ гравюръ. Всѣ эти иконы относятся преимущественно къ XVI—XVII вв. Такимъ образомъ авторъ совсѣмъ не упоминаетъ о нашихъ древнѣйшихъ иконахъ Умиленія — Владимірской, Ѳеодоровской, Игоревской, повидимому, подводя ихъ подъ обычный шаблонъ и признавая въ нихъ нѣкоторый налетъ западнаго искусства. По нашему мнѣнію, слѣдовало бы ясно и опредѣленно выдѣлить эти древнѣйшіе русскіе памятники, примѣнивъ именно къ нимъ прежде всего требованіе осторожности. Вѣдь тотъ самый выводъ, который авторъ приводитъ на стран. 168, обоснованъ на сравнительномъ анализѣ съ одной стороны западно авропейскихъ иконъ, а съ другой — иконъ Умиленія позднѣйшихъ греческихъ и русскихъ, между тѣмъ указанныя древнѣйшія русскія иконы этого типа остаются внѣ кругозора автора и не поддаются анализу съ принятой авторомъ точки зрѣнія. Поэтому, онъ не долженъ былъ категорически утверждать, что въ типѣ Умиленія нѣтъ византійской первоосновы. Отчасти наличность памятниковъ, отчасти русско-древнее преданіе заставляютъ искать другого пути въ дѣлѣ изслѣдованія этого типа.

Оставляя въ сторонѣ подробности, касающіяся разныхъ типовъ и варіантовъ изображеній Б. М., а равно и «выводы и домыслы», касающіеся исторіи русской

иконописи на деревѣ, и тѣхъ вліяній, подъ которыми она въ разное время находилась (219—221), отмѣтимъ въ заключеніе главныя характерныя черты ученой художественно-археологической работы Н. П. Лихачева.

1) Разсмотрѣнная работа Н. П. Лихачева показываетъ, что авторъ собралъ весьма обширные матеріалы для своего изслѣдованія: не говоря уже о томъ, что всѣ матеріалы печатные и ученыя изданія памятниковъ приняты во вниманіе, онъ добавилъ къ нимъ много такихъ, которые только теперь въ первый разъ становятся извѣстными въ наукѣ художественной археологіи. Это нужно сказать особенно о моливдовулахъ.

2) Обширный матеріалъ въ общемъ систематизированъ достаточно, хотя по мѣстамъ встрѣчаются нарушенія принципа систематизаціи, въ видѣ случайныхъ уклоненій въ область частныхъ фактовъ, мало связанныхъ съ основною мыслью автора и, повидимому, маловажныхъ. Это — неизбѣжная дань той скрупулезности, которую академикъ Кондаковъ, неоднократно порицаетъ (стран. 99, 209), но безъ которой не можетъ обойтись никто и къ которой прибѣгаетъ иногда онъ самъ съ пользою для дѣла (стран. 13 и слѣд.).

3) Осторожность въ ученыхъ выводахъ составляетъ характерную черту автора, выгодно выдѣляющую его изъ ряда другихъ однородныхъ работъ и избавляющую отъ чрезмѣрныхъ увлеченій итало-греческою иконописью.

4) Онъ первый отмѣчаетъ такъ называемую неовизантійскую школу (возрожденія византійскаго искусства) въ эпоху Палеологовъ, хотя и говоритъ о ней очень осторожно и кратко.

5) Онъ точно опредѣляетъ время жизни и дѣятельности итало-критскаго художника Бизамана (XVI в.), на основаніи датированной иконы (1532 г.).

6) Онъ съ точною достовѣрностію устанавливаетъ типы древнихъ иконъ Богоматери — Влахернской (въ видѣ Оранты), Халкопратійской (типъ денсусный, повторяемый на иконахъ Агіосотирисса и въ XII в. Боголюбской) и Кириотиссы-Никопейи.

Внѣшняя сторона изданія превосходна.

Въ виду всего вышеизложеннаго я считаю справедливымъ поощрить ученые труды Н. П. Лихачева присужденіемъ ему золотой медали, установленной въ память графа А. С. Уварова. Къ этому считаю не излишнимъ добавить слѣдующее.

Въ томъ же 1911 г. Н. П. Лихачевъ издалъ хожденіе св. ап. и ев. Іоанна Богослова по двумъ лицевымъ рукописямъ XV и XVI вѣковъ. Одна рукопись XVI в. принадлежитъ Академіи Наукъ: авторъ, на основаніи филиграней, доказалъ, что бумага рукописи относится къ первой половинѣ царствованія Ивана Грознаго; другая принадлежитъ самому автору и относится къ концу XV вѣка. Сопоставивъ миніатюры ихъ, авторъ пришелъ къ заключенію о полной независимости одной рукописи отъ другой. Въ первой изъ нихъ — академической — онъ отмѣчаетъ слѣды нѣкоторой руссификаціи въ костюмахъ и нѣкоторый «налетъ востока» и его обычаевъ; во второй — древнѣйшей — онъ склоненъ видѣть, повидимому, нѣкоторые слѣды итальянскаго вліянія (стран. 48—49). Число всѣхъ листовъ и миніатюръ, изданныхъ Н. П. Лихачевымъ, простирается до 187, въ томъ числѣ изъ древнѣйшаго списка 106 (текстъ и миніатюры) и изъ позднѣйшаго (миніатюры) 81.

Эта новая работа Н. П. Лихачева усиливаетъ право автора на полученіе вышеозначенной медали.

БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР