

Ю. А. ПЯТНИЦКИЙ

ДОКЛАД Н. П. ЛИХАЧЕВА
«ОБ ИКОНЕ ВЛАДИМИРСКОЙ БОЖИЕЙ МАТЕРИ»*

Икона Владимирской Богоматери из Успенского собора Московского Кремля — бесспорно признанный шедевр византийской живописи и один из важнейших памятников русской культуры. В силу этого определенный научный интерес представляют негодившиеся материалы по истории его изучения. Одним из таких малоизвестных исследований представляется доклад крупнейшего русского ученого Н. П. Лихачева «Об иконе Владимирской Божией Матери», прочитанный на заседании рязряда византийского искусства и археологии Российской Академии истории материальной культуры 15 сентября 1922 г. Следует заметить, что от некоторых положений своего выступления, в частности в вопросе о западном происхождении иконографии «Умиления», Н. П. Лихачев в дальнейшем отказался.¹ В связи с этим может возникнуть вопрос о целесообразности публикации и ее интересе лишь для узкого круга специалистов. Подобные сомнения кажутся нам лишними основаниями по нижеприведенным причинам.

В докладе Н. П. Лихачева рассматриваются три основных вопроса: о двух течениях в искусствоведении по древнерусской тематике, о происхождении иконографического типа «Умиления», о живописи Владимирской Богоматери в свете реставрации 1918—1919 гг.

Представляемый читателю документ содержит не только доклад Н. П. Лихачева, но и выступления Д. В. Айналова, Н. П. Сычева, К. К. Романова, Д. П. Гордеева и др. В них затронуты важные методологические и атрибуционные вопросы, идет речь о проигранных, и сегодня возбуждающих дискуссии, в частности о наружной фреске в церкви Спаса Преображения в Новгороде, иконе Фиверской Богоматери.

Проблема петербургского и московского течений в изучении древнерусской живописи, рассматривавшаяся на этом заседании, имеет принципиально важное значение не только в историографи-

* Статья была написана и сдана в сборник «Советское искусствоведение» в 1922 г. В связи с закрытием этого издания, пролежав в портфеле несколько недель, она была передана по «Вспомогательные исторические документы».

¹ Лихачев Н. П. Мотивы и изображения Влахернитисы // Сборник ОИЯИ АН СССР. Т. СЛ. № 3. Л., 1928. С. 143—147.

ческом аспекте, но и в соотношении с современным положением в советском искусствоведении. Естественно, в последнем случае речь может идти не о деятельности исследователей по месту проживания, а о подходе к изучению средневекового памятника.

Наконец, публикация именно протокола заседания дает яркий и выразительный пример доброжелательной и уважительной к мнениям и личностям коллег обстановки научной дискуссии. Дискуссии, когда основную роль играют знания, научный подход, убедительность и достоверность аргументов, а не только эмоционально-субъективное восприятие художественного произведения.

Русская революция 1917 г. впервые дала ученым возможность исследования и научной реставрации наиболее древних и, как правило, наиболее чтимых икон, хранившихся в храмах. В июне 1918 г. была создана Всероссийская Комиссия по раскрытию памятников искусства при Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса, позднее реорганизованная в Центральный государственный реставрационный мастерские. Организованные Комиссией в первые годы Советской власти экспедиции во Владимир, Суздаль, Тверь, Новгород, Псков, Рязань, Ростов Великий, Архангельск, Вологду, а также так называемые I и II Волжские экспедиции; раскрытие памятников Московского Кремля, обследование храмов Подмосквовья спасли для потомков десятки шедевров древнерусского искусства. Именно тогда были расчищены такие иконы, как Владимирская Богоматерь, Боголюбская, Максимова, Троица Андрея Рублева и Звенигородский чин, Ярославская Оранта, Устюжское Благовещение, Дмитрий Солунский, иконы Толгской Богоматери и множество других, составивших основу научной разработки истории древнерусского искусства. Однако следует отметить, что в деятельности Комиссии, а затем ЦГРМ наблюдался несколько эстетский падеж, связанный, несомненно, в первую очередь с художественной натурой И. Э. Грабаря и теми задачами, которые он поставил перед возглавляемым им коллективом: реставрация наиболее чтимых, овеянных легендами памятников, поделки работ Андрея Рублева и древнейших русских икон.

Сегодня, по прошествии десятилетий, обладая запасом новых, неизвестных в 1920—1930-е гг. фактов и раскрытых древнерусских и византийских произведений, применяя новейшие технические достижения, легко можно было бы выявить множество недостатков в работах того периода. Но в условиях испепеленного все на своем пути пожара революции и гражданской войны, голода и массового психологически-интернизионной пропаганды, борьбы с социально-чуждыми элементами и т. д. деятельность ученых и реставраторов тех лет является подвигом. Вполне понятно и стремление к сенсационным находкам: ведь древнерусское искусство XII—XIII вв. было практически неизвестно, а об Андрее Рублеве судили лишь по зарефирмованным произведениям. Определенную роль в методике работы Комиссии, конечно, сыграл и ее состав, особенно искусствоведческая часть: И. Э. Грабарь, А. И. Анисимов, П. П. Муратов, Н. М. Щекотин, Н. Н. Померанцев, Н. Д. Протасов; из реставраторов были привлечены: Г. О. Чириков, В. А. Тюшин, П. И. Южан, Е. И. и Н. И. Брызгина, В. О. Кириков, П. А. Баранов и др. Как видим, искусствоведческие силы были представлены по существу только так называемой московской школой,

сформировавшейся в начале XX в. и особенно ярко проявившейся в 1912—1917 гг. Именно против насаждаемых этой школой критериев подхода и оценки древнерусской иконы, априорно отвергавших заслуги исследователей XIX в. и так называемого академического направления, а также научную ценность их исследований, и выступает в публичном докладе Н. П. Лихачев. Оценка, которую он дает московскому течению искусствоведения, прозвучала уже в его выступлении 1920 г., посвященном посещке на Вторую реставрационную выставку.² Впечатления от этой выставки нашли отражение и в данном докладе, например характеристика состояния сохранности иконы, упоминаемые мнения И. Э. Грабаря о происхождении типа «Умиления». Непосредственным же поводом для доклада явились приобретенные моллидовулы с надписью «Влахернитикта», что позволило Н. П. Лихачеву сделать вывод о существовании в Византии XII в. композиции «Умиления», аналогичной иконографическому эпизоду Владимирской Богоматери. По-видимому, определенным толчком послужил также доклад о прославленной иконе, прочитанный 22 августа 1922 г. в Петрограде А. И. Анисимовым.³

На первый взгляд может показаться несколько страшным, что сообщение об одном из уникальнейших памятников русской культуры Н. П. Лихачев в 1922 г. начинает с событий 1913 г. Однако в этом вряд ли стоит усматривать обиженное самолюбие или желание «вести счеты». В обстановке Московской выставки 1920 г., в высказываниях и публикациях москвичей, прежде всего И. Э. Грабаря, Н. П. Лихачев ясно видел развитие эстетских, «эмпирико-этноисторических» принципов подхода к древнерусской иконе. По сравнению с началом 1910-х гг. в 1920-х ситуация в изучении иконописи существенно изменилась. Центр науки о древнерусском искусстве переместился в Москву. Благодаря Комиссии И. Э. Грабаря были открыты новые драгоценные памятники, среди которых целый ряд исторических произведений давал хронологические точки отсчета. Возникли реальные предпосылки для создания фундаментальной, достоверной истории древнерусского искусства. Созданию такой истории должны были предшествовать длительная скрупулезная научная работа по сбору и проверке письменных источников, по сравнительно-стилистическому анализу памятников, всесторонне обоснованной атрибуции и по тем «иконографическим построениям», против которых восставали И. Э. Грабарь и его единомышленники. Потрясающая осторожность и субъективно-эмоциональное восприятие иконописи заменили науку. Опасность такого подхода именно в этот, столь многообещающий момент раскрытия нашей древней иконы и подметил Н. П. Лихачев. Вот почему свой доклад он начал с событий 1910-х гг.

Среди специалистов и широкого круга поклонников иконописи долгое время бытовало убеждение, что открытие древнерусской живописи произошло только в начале XX в. Ошибочность подобного утверждения наиболее наглядно раскрыта в вышедшей в 1986 г. мо-

² Доклад Н. П. Лихачева о посещке на Вторую реставрационную выставку подготовлен к печати В. Л. Пигишкиным.

³ *Ж/История* / 1. Два доклада А. И. Анисимова // Среди коллекционеров (М.). 1922. № 9. С. 67—68.

нографии Г. И. Вдорнова «История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX век». В задуманной Вдорновым «Истории» предполагался лишь небольшой вводный очерк о XIX в., по изучение материала и его оценка привели к созданию большого самостоятельного исследования. Советскому искусствоведению понадобилось пройти 70-летний путь, чтобы вновь открыть «похорошевшую» в начале века истину, «что в истории открытия и изучения древнерусской живописи XIX век не менее важен, чем последующий».⁴

В XX столетие русская наука вступила с общепризнанным приоритетом в изучении средневековой культуры. Социальные монографии известных специалистов, многочисленные периодические издания, каталоги, обзоры, статьи практически по всем аспектам древнерусского и византийского искусства составили прочный фундамент для последующих исследователей. В государственных и частных музеях был накоплен богатейший фонд памятников. Но размеренное и спокойное изучение древнерусской живописи пересеклось с летящей художественных течений России начала XX в. Увлечение ретроспективизмом, с одной стороны, и сознание освобожденной из-под олифы красочности иконы новейшему искусству Запада — с другой, вызвали не только небывалую волну интереса к памятникам Древней Руси, но и определили своеобразный «эстетический» подход к их оценке. Выразителями этого нового течения стали, в основном, московские художники и искусствоведы: П. П. Муратов, Н. М. Щекотов, А. А. Гринченко, С. П. Рябушинский, И. Э. Грабарь, В. А. Никоновский, И. С. Остроухов и др.; петербургский художник Н. К. Рерих. Отдельно следует упомянуть А. И. Анисимова. Формально он примыкая к московской школе, но в оценках и атрибуциях был более осторожен; тон его работ становится все более спокойным и взвешенным, освобожденным от запятой-чужой эмоциональности его «Эпохов о иконопродекой иконописи» (1914 г.), первые страницы которых были написаны под сильным влиянием П. П. Муратова.

Сущность этого нового направления в искусствоведении наиболее четко сформулировал П. П. Муратов. «Древнерусская иконопись, — писал он в 1914 г., — искусство для художника и для собирателя. Качество его повлечет немногим. <...> Древнерусская иконопись обращается к артистической восприимчивости, превращающей средний уровень ее в людях. От нехудожника нельзя требовать ответа на внушения этого искусства, почти исключительно возможность всякого иного подхода, кроме строго и чисто эстетического».⁵ Одновременно ставилась задача ознакомления широких слоев общества с древними иконами в их подлинной красочности и художественной ценности. Таким образом, лишь «немногие, артистически восприимчивые натуры» являлись полноправными «деятелями», «толкователями», «посредниками» между памятниками древнерусской культуры и обществом. Н. М. Щекотов так определял стоя-

⁴ Вдорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX век. М., 1986. С. 9.

⁵ Муратов П. П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914. С. 1.

никую перед ними задачу: «Молодым последователям предстояла не только исследовательская, но и полемическая работа для того, чтобы окончательно «расчистить» иконы от неуложных наслоений и домыслов предшествующих поколений ученых».⁴ Пока эта «расчистка» велась в спокойном дискуссионном тоне, старшее поколение, и прежде всего представители «академической», петербургской науки (Н. П. Лихачев, Н. П. Кондаков, Н. В. Покровский, Д. В. Айналов и его ученики Н. П. Сысак, Л. А. Мануэлевич, В. К. Мясоедов и др.), относилось к ней как к «болевни молодости». Но положение обострилось, когда дело дошло до резкого, оглушительного осуждения и насмешек над всей предшествующей наукой. Без разбора в одну кучу были смешаны представители разных направлений и заглавлена презрительным наименованием «иконографов», не сделавших ничего достойного». В полемическом вступе Н. К. Рерих даже написал: «Самая мертвую речь о прекративших живописных изображениях, часто думается, не лучше ли творческим этим потянуться, нежели выносить суждения, столь далекие от творчества, от красоты!»

«Эстетическая журналистика» (по меткому определению А. И. Некрасова)⁵ заняла ведущее место в русском искусствоведении предреволюционной поры. Со страниц «София», «Светильника», «Старых годов», «Русской иконы» звучали призывы к новому осмыслению, новому открытию русской иконы. Несмотря на недолгую жизнь этих изданий, они имели большое влияние на публику: обширно иллюстрированные, прекрасно изданные полиграфически, с заглавными, эмоциональными, талантливо написанными статьями. Было бы трудно и бесполезно отрицать определенное позитивное значение этих изданий и этого искусствоведческого направления в целом. Но в их деятельности был существенный изъян: отвергая и осмеивая представителей старой школы, они сами не создали науку о древнерусском искусстве. Тонкий вкус и артистичность души не могут заменить знаний и научной методологии. В своем эмоциональном порыве они не знали и дали неверные толкования многим положениям «иконографов», приписывая им нередко то, о чем они и не помнили. Именно об этом говорит Н. П. Лихачев, когда затрагивает в докладе вопрос о византийских и итало-греческих влияниях на русскую иконопись. Обвиняя своих предшественников в незнании истинной иконы, «эстетическая журналистика» сама основывается на памятниках искаженным и недоуверенным. Если первых оправдывает состояние и уровень технических возможностей второй половины XIX в., то чем можно оправдать сознательное искажение памятника в угоду «эстетике» владельцев, когда реставратор считает авторскую живопись и помещает фриз, как это делали для И. С. Остроухова? Художественный анализ иконы «Чудо св. Георгия» из его собрания, проделанный Н. М. Щекотовым, был анализом заведомо искаженного произведения.⁶ Причем искаженного не в результате исторических коллизий, а

⁴ Щекотов Н. М. Избранные статьи. М., 1963. С. 50 (из предисловия к изданной книге 1923 г. «Древнерусская живопись»).

⁵ Рерих Н. Письмо художника // Русская икона. Сб. 1. СПб., 1914. С. 14.

⁶ Некрасов А. И. Древнерусское иконостасное искусство. М., 1937. С. 18.

⁷ Щекотов Н. М. Некоторые черты стилистики русских икон XV века // Старые годы (СПб.). 1913. Апрель. С. 38–42.

в результате субъективного представления владельца о «художественных качествах иконы и ясного понимания ее места как искусства среди других искусств».¹⁰

Несколько слов следует сказать о собраниях икон И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского. С ними, а также с московскими выставками 1913 г. обычно связывают «открытие» русской иконы. По свидетельству самого Остроухова, он начал собирать иконы с ноября 1909 г., причем особый восторг, как можно судить по его переписке с графом Д. И. Толстым, вызывал именно процесс расчистки иконы, освобождения «красоты» из-под записей и олифы. Какой характер тогда приобретало это «освобождение», мы уже упоминали выше. Не обладал И. С. Остроухов и какими-то особыми познаниями; по крайней мере, атрибуцию его икон в 1910 г. производил Н. П. Лихачев, а в 1912-м, — опираясь на палеографические признаки, — А. И. Соболевский. В последующие годы Остроухов постоянно консультируется с Н. П. Лихачевым. Несомненно тонкий вкус, чутье, увлеченность и «глаз» художника сыграли основополагающую роль в его коллекционерской деятельности. Приблизительно в те же годы составлялось и собрание С. П. Рябушинского. Последний, кроме значительных финансовых возможностей, обладает и определенным знанием русской иконы. По крайней мере в составленном им каталоге выставки 1913 г. даты и школы, по мнению Д. В. Айвазова, определены «с тонким пониманием стилистики русской иконописи».¹¹

В то же время необходимо отметить, что приобретенная правительством в 1913 г. огромная уникальная коллекция древнерусских, поствизантийских и раннеитальянских памятников, собранная «иконографом» И. П. Лихачевым, сегодня является украшением, славою и гордостью Государственного Русского музея и Эрмитажа в Петербурге.

Трудно предполагать, чем закончились бы отношения между двумя течениями, по призыву революции 1917 г., сенсационные открытия Комиссии, в московская школа монополизировала изучение древнерусского искусства. Именно в первые послереволюционные десятилетия стали аксиомой, по крайней мере для широкой публики, те ошибочные, предвзятые и сутобо субъективные утверждения об исследованиях XIX — начала XX в., о методах и критериях изучения иконописи, об открытии и настоящей оценке русской иконы лишь после 1910-х гг. и т. д., то есть то, с чем пытался полемизировать в своем докладе Н. П. Лихачев. Следует отметить, что в среде московской выделенный круг исследователей, ближе стоявших к классической школе: Г. В. Жидков, В. Н. Латарев, М. В. Алпатов (в ранних своих работах), А. И. Некрасов, в какой-то степени А. И. Ашенимов. Критически оценивая «эстетство» и «импрессионизм» своих коллег, они все же не могли противостоять их монополизму. Показательно, что отрицательную рецепцию из работы

¹⁰ Муратов И. И. Древнерусская иконопись... С. 6.

¹¹ Айвазов Д. В. [Рец. на кн.] Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование 300-летия царствования Дома Романовых. М., 1913 // Библиографическая летопись (Иг.). Т. 1. 1914. С. 32—33.

И. Э. Грабаря об Андрее Рублеве Г. В. Жидков издал в Софии.¹² Предостерегал от чрезмерного увлечения эмоциями В. Н. Лазарев.¹³

Кризисность и опасность ситуации, сложившейся в 1980-е гг. в отечественном искусствоведении, наиболее остро проявились в вопросе о «Благовещенских праздниках». Пересмотр на основе письменных источников традиционного представления об этом комплексе как о работе Андрея Рублева 1405 г. привел не просто к столкновению сторонников «рублевской» и «антирублевской» концепций. Столкнулись принципы подхода к изучению иконы. Образно говоря, столкнулись научно обоснованный, аргументированный подход и «эстетические переживания тонко чувствующих натур». Именно в этом столкновении ясно стало видно, что одностороннее увлечение чисто эстетичной, формальной красотой иконы привело к ситуации, о которой предупреждал в 1928 г. Г. В. Жидков, — «<...> в результате под обломками «потрясенного» здания иконографического метода погибает вообще наука, хочет этого автор или не хочет: науку замещает поэзия».¹⁴ Сладкоголосая, чарующая поэтическая песня не может и не должна замещать научную методологию и использоваться в атрибуционных целях. Как бы прекрасна ни была эта песня, это особый вид творчества, который не имеет ничего общего с атрибуцией произведения. Еще в 1920 г. Н. П. Лихачев, соглашаясь с определенной односторонностью иконографического метода, писал: «Но не односторонен ли и пафос (иногда деланный) шонких фраз о ритме крумящихся и некрумящихся линий, о наполнении формы соками мистики и т. д. и т. п.».¹⁵

Основная опасность, таящаяся в сложившейся ситуации, заключается не в темпераментности развернувшейся дискуссии, не в существовании полярно противоположных взглядов, не в наличии безусловно имеющих право на существование «эстетических вбес». Опасность таится в попытках возвести «сладкоголосую песню» в единственно правильный, научный метод. Несогласные с ним объявляются «искусствоведами», противники клеймятся ярлыками, шакомасие объявляется профнепригодностью. В сегодняшнем искусствоведении вновь повторяется ситуация предреволюционной поры. Поэтому нам показалось небезопасным опубликовать протокол заседания РАИМК, на котором прозвучал доклад Н. П. Лихачева об иконе Владимирской Богоматери.

¹² Жидков Г. В. [Рец. на кн.:] Грабаря И. Андрей Рублев (Вопросы реставрации). М., 1926. Вып. 1, С. 7—112 // Известия на Болгарския Археологически Институт. Вып. 4. София, 1926—1927. С. 354—357. См. также: Щетинкова Л. А. Из истории изучения Московской иконы иконоиски XIV—начала XV века // Советское искусствознание, 24. М., 1988. С. 58—96.

¹³ Лазарев В. Н. Заметки о методологии изучения древнерусского искусства // Лазарев В. Н. Византизм и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978. С. 306—308.

¹⁴ Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века. М., 1928. С. 101.

¹⁵ Лихачев Н. П. Доклад о поездке на Вторую реставрационную выставку. Рукопись. С. 14.

ПРОТОКОЛ

заседания разряда византийского искусства и археологии
№ 57 от 15 сентября 1922 г.

Под председательством ученого сотрудника Н. П. Лихачева, присутствовали: Д. В. Айналов, Е. Н. Глечер, Д. П. Гордеев, Н. В. Измайлова, Г. Н. Котов, А. П. Лебедевская, В. А. Миханкова, Е. П. Рсут-Подетаева, К. К. Романов, А. П. Смирнов, Н. П. Сычев, М. А. Тиханова-Клименко, Б. В. Фармаковский.

1. Заслушан протокол предыдущего заседания.
2. Ученый сотрудник Н. П. Лихачев сделал доклад: «Об иконе Владимирской Божией Матери».

В настоящее время существуют как бы два течения в изучении древней русской иконописи: петербургское и московское. В Москве господствует убеждение, будто бы старая русская икона стала известна лишь с 1913 г., со времени выставки в Москве, благодаря заслугам двух московских мейенатов, И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского, и вниманию художников, впервые увидевших икона. Значение русской иконописи оказалось открытием двух новейших коллекционеров икон. Изучение ее ставится на точку зрения эстетическую и отношения ее к современной живописи. Ко всему же, что было сделано до 1912—1913 гг., наша новая литература по иконописанию отнеслась отрицательно. Если П. П. Муратов и профессор Г. Г. Пашуцкий отвергают результаты деятельности предшествующих исследователей в спокойном тоне, то в статьях А. И. Ашенимова («Этюды о новгородской иконописи»), П. М. Щекотова («Иконопись как искусство»), А. Грищенко («Русская икона как искусство живописи») и т. д. найдем резкое и огульное осуждение. Но наиболее отрицателен отзыв Н. К. Рериха в статье «Искусство художника». Утверждается, что предшествующие исследователи подходили к иконе лишь с точки зрения иконографии, не замечая их художественного богатства, яркости красок и богатства гаммы, считая признаком русской иконы ее «темноту», темные краски, темные краски.

Утверждение это ошибочно; и Д. А. Ровинский, и старообрядцы знали о древних иконах ярких красок, таковые встречались и в собраниях любителей (например, у Постникова). Иконы ярких красок, с ярким вохрением, попали у иконошников особым наименованием, разделившись на: корсунские письма и монастырские, или северные, письма. Первые — памятки высокого мастерства, древнейшей эпохи, встречаются крайне редко и высоко ценятся самими иконошниками и старообрядцами. Вторые — менее искусного мастерства — сохраняют лишь отблески первых; принадлежат к XIV — первой половине XV вв., сохранились в северных монастырях, откуда их наименование. Старообрядцы их не ценили, и для них иконошники, действительно, даже затемняли светлые иконы. Впрочем, для новейших московских любителей иконошники иногда ещцают золотые фоны и полутона, чтобы добиться контрастного сопоставления ярких красок.¹ Это *темнота не лучше, если не хуже.*

¹ * Написано поверх зачеркнутого: «еще хуже, т. е. губит икону».

Вопрос о западноевропейских элементах в византийском и русском искусстве с XIV в., поднятый еще Н. П. Кондаковым, и которому был посвящен ряд трудов, встретил в Москве отрицательное отношение. Московская школа нашла опору у Г. Милле и Ш. Дюи в оценке последними искусства Кахрие-Джами и Мистри как ничем не обтягиваемым итальянскому Треченто. Такая точка зрения понятие мозаики Кахрие-Джами закончена к 1321 г., это искусство должно было сложиться из каких-то более ранних элементов, то, что называется искусством эпохи Палеологов (неовизантийским Возрождением), является естественным продолжением художественной деятельности при Комнинах, эпоха которых была не чужда сопряженности с западноевропейской культурой. Самый серьезный исследователь эпохи Палеологов — Д. В. Аннатов — ищет его корни на Западе на романской почве, указывая, что, кроме византийского и итальянского Треченто, существует и романский стиль. Он находит художественный центр — Венецию, где встречались все элементы? Венецианские мозаики 1250—1260 гг. предшествуют Кахрие-Джами. Есть ли это источник для Кахрие-Джами или в мозаиках последней нужно признать параллельное течение? Н. П. Лихачев думает, что искусство Кахрие-Джами развивалось параллельно с Венецией, но под одними художественными влияниями.

Искусство Палеологов усвоило старые византийские композиции, но 1) видоизменило их, 2) создало ряд новых композиций, 3) изменило стиль, ставший утонченным, изысканным, 4) поставило новые задачи — красочные и импрессионистические, 5) восприняло новые наблюдения над натурой и претворенный натурализм шло с необыкновенным чувством меры и сохранением стиля в искусстве отнюдь не реалистическое, 6) совместило обратную перспективу с прямой.

Несмотря на параллельный ход развития неовизантийского и западного искусства в XIV в., именно в это время начинается вторжение Запада, не только претворенными мотивами, а уже непосредственно манерой, техникой, аксессуарами, сохраняя стиль и манеру выражения.

Возникают вопросы о датировке ряда памятников, как критские икона, ватиканская дьяматика. Московская школа утверждает, что Н. П. Лихачев высказывался в том смысле, что русская иконопись происходит от «итало-критской школы». Н. П. Лихачев раз навсегда хочет сказать: он не мог делать такого утверждения, ибо италикритская школа — явление позднее, XVI—XVII вв. Он отправившает ее от более древних памятников — икон италикритских, италикритских. Среди последних родов памятников можно искать следы сходства с древнейшей русской иконописью.

Таким образом, при оценке искусства Палеологов надо различать два момента: 1) образование искусства Палеологов и его элементов, 2) последующее влияние западноевропейского искусства Треченто непосредственно на памятники новогреческие, русские и славянские. Эта волна влияния, которую следует отличать от сложения элементов нового искусства, все сильнее захлестывает Византию. Искусство Кахрие-Джами — византийское, но расцвет итальянского искусства перерастает искусство византийское, и влияние его на последнее все речче проявляется.

В этой плоскости стоит и вопрос о происхождении типа «Умиления», византийское оно или западное? В основе мотива лежит реальная сцена, перенесенная на священный образ: это не поцелуй, но ликовствование, касание щеками, которое существовало в реальной жизни и отразилось в памятниках чрезвычайно ранних, как, например, видю из скульптур на площади Сан Марко, изображающих парные фигуры императоров, приветствующих друг друга именно таким образом; из миниатюр в рукописях, восходящих к IX в., и сценах, например, когда Богоматерь находит мальчика Христа после его учения в храме. Но в основе византийского искусства лежит глубокий символизм, что изображение идей, а не реальной жизни, поэтому и в типе «Умиление» есть элемент, разграничивающий реальное от символического. Однако нужно различать происхождение мотива вообще от происхождения данного памятника. Так, например, тип Божьей Матери Млекопитательницы восходит к очень древней эпохе, он встречается в росписях Саккара в Египте, периодически он появляется в восточнохристианском искусстве даже в послеконстантинопольскую эпоху; но тот тип Млекопитательницы, который появляется на русских иконах, несомненно, имеет иное происхождение: и в иконо-греческую, и в русскую иконопись композиция попала из западноевропейского искусства. Мы имеем здесь дело с обратным возвращением на Восток своего же мотива, временно вышедшего из употребления и забытого.

Относительно происхождения того типа Умиления, который имеется на иконе Владимирской Богоматери, было высказано И. Э. Грабарем мнение, что он идет от типа на барельефе капеллы Зелю в Сан Марко, где младенец стоит на коленях Матери и прижимается щекой к ее щеке. Такое мнение можно опровергнуть тем, что имеются памятники типа Умиления с младенцем сидящим на руке Матери, относящиеся к весьма уже древней эпохе; так, в Гоминиях Иакова Кавккиновафского встречается такое положение младенца. Кроме того, исчезает надобность видеть здесь прототип Владимирской Богоматери с тех пор как известны памятники XII в., представляющие уже известный вариант Владимирской Богоматери. Таким образом, тот тип Умиления, который рассматривается И. Э. Грабарем как переделка первоначальной основы или оригинала Владимирской Богоматери, в XII—XIII вв. уже существовал параллельно с типом рельефа Зелю; последний тип не был исключителен. И. П. Лихачев демонстрировал несколько различных памятников с типом Умиления: 1) эмблем с греческой надписью¹ (экземпляр из частного собрания²) — на одной стороне Богоматерь в типе Умиления, другая сторона сходна с знаменитой Черниговской гривной, которая может быть отнесена к XII в. с достоверностью.⁴ Факт важный в хронологическом отношении. В Эрмитаже имеется около девяти эмблем этого типа, делящихся на несколько групп. По палеографическим признакам — они не старше XIV в., они сделаны людьми, не пользовавшимися по-гречески. Если тип обратной стороны этих эмблем — наследие Черниговской гривны, то по обратной стороне они все-таки не старше XIV в. Имеются старинные рисунки с подобных эмблем, где личико младенца не прикасается

¹ Далее замечуто: «коллекция И. П. Лихачева».

к лику Богоматери, т. е. нарушен самый тип Умиления-ликования.⁶⁵

2) Печать свинцовая, византийская, безыменная (надпись в смысле «прочитай ушам», чья я печать») с типом Умиления, относящаяся к концу XII в. (собрание Н. П. Лихачева).⁶⁶ Около Богоматери ясная надпись «Влахернитисса». Надпись чрезвычайно любопытна. По монетам XI в. Влахернитисса, т. е. чудотворный образ Влахернской Богоматери, была Оранта, монументальное изображение на стене. Но можно думать, что и Византии, как и в России, происходила смена памятников; это можно проследить, особенно по печатям. Эта надпись — «Влахернитисса» — означает, что в числе новых прославленных икон при Комнинах появилась новая икона, посвященная во Влахернский храм, который в то время стал придворным, и отсюда пошли копии этого периода. Какого происхождения была эта вновь прославленная икона — это другой вопрос. Тип ласкания, насколько можно судить, восточного происхождения, сирийского. Но на почве Византии подобные иконографические мотивы были забыты или заглушены, тогда как на Западе они держались и пришли. И всего вероятнее, что именно с Запада тип Умиления перешел в Константинополь в эпоху Комнинов. По-видимому, тип Умиления имел ту же историю, что и тип Богоматери Мископлататеницы. Не может быть сомнения в западном влиянии на такие типы икон, как «Византизм младенца» (например, икона коллекции Лихачева, ныне в Русском музее); несомненно, что бесстыдно резкое и уродливое движение младенца в иконах Византизма целиком заимствовано с Запада. Это влияние действовало и непосредственно в северных и центральных областях России в старое, первичное время русской станковой живописи. Пример — панно из славянской палатки (Н. П. Лихачев демонстрировал фотографический снимок), бывший в коллекции Н. П. Лихачева, относящийся к XIV в., имеющий в центре изображение Голубицкой Богоматери; младенец с голубком (вообще птичкой) в руке — типично западный мотив.⁶⁷

Н. П. Лихачев переходит затем к рассмотрению самой чудотворной иконы Владимирской Божией Матери. Ныне икона представляет ряд разновременных слоев, поправок, иногда с новыми куками левкаса, вплоть до XIX в. и даже XX в. Первоначальными частями признаются московскими исследователями лики, относимые ими к первой половине XII в., когда, по преданию, икона была принесена в Россию. Шея младенца считается поправкой XIV в. и приписывается Андрею Рублеву. Но нет гарантии, что икона не нарисована на новом левкасе, когда остался слои старого левкаса. Кроме того, пожар 1237 г. мог ее уничтожить совершенно. Указывают на кусочек поправки, которую относят к XIII в., — асептичная пробелка на рукаве младенца. Но и тут нельзя ручаться, что эта вторая поправка, а не третья и т. д. Относительно шеи младенца — вопрос, принадлежит ли она Рублеву; этому противоречит ее издутая форма и ее краски — она ровнокоричневая, мутная.

Лик младенца находится в замечательной целостности, сохранил верхнее покрывало. Тип младенца курносый, долго удерживающийся даже с утрировкой в XIV и XV вв.

⁶⁵ Так и оригинале.

Лик Богоматери составляет контраст младенцу, он в таком виде не мог быть сделан в одно время. Он сильно пострадал и, несмотря на осторожную чистку, вышедшие верхнего вохрения; след от вохрения — только белый блик на носу, рядом с красной ошьюю. Нечеткая подбрумянка, которая должна была быть.

Икона имеет большие поля, необычные для старых икон; поля эти надделаны. Икона была выносная, на древке. При надделке полей нижняя часть древка оказалась заделанной в нижнюю часть иконы. Самый факт этих многочисленных поправок и правлений указывают, что мы имеем дело с подлинной чудотворной иконой. Когда же были сделаны поправки полей иконы? Ожюмляр Владимирской Богоматери, находящийся во Владимире и посланный туда в имен чудотворной иконы, перевезенной в Москву в 1395 г., сделан, оказывается, точно в меру московской чудотворной иконы, со всеми поправками. Значит, в конце XIV в. чудотворная икона уже была починена и изменена. Если мы примем, что нынешнее письмо ликов — первичное, то оно должно принадлежать XII в. Если же считать, что нет гарантий за сохранение первоначального слоя при переделках — то время написания точно неизвестно и должно быть определено на основании анализа стейя.⁹

• • •

Д. В. Айшаев⁹ присоединяется к характеристике нового направления изучения иконописи, данной П. П. Лихачевым, направления манерного, декадентского и без достаточного научного багажа. Он указывает, что сам поглядел на письмо Н. К. Рериха, и поставил на вид, что представители нового направления, базируясь на трудах Ф. И. Булзалева и Н. П. Кондакова и отрицая их, сами рубят под собою сучок, на котором сидят.¹⁰ Но зато у москвичей есть то, чего нет у петербуржцев: стремление понять истинную художественность древней иконы, то, что было целью творческих усилий наших, а не только источник и иконография. Но москвичи не видят сами во Владимирской Божией Матери того особого, темного выражения, которое они повсюду ищут и источников которого указать не могут.

Д. В. Айшаев отмечает следующие особенности иконы Владимирской Богоматери: лик и ручка младенца отличаются своим размером от лица Богоматери. Но у Богоматери сшита подбрю и верхняя губа под самым носом, от этого губы как будто сжаты. Но левая сторона губ, менее пострадавшая, не дает этого впечатления. Великолепно сохранился рельеф шеи и подбородка. Д. В. Айшаев до сих пор не может отказать от впечатления, что это переработка, очень близкая, Мадонны Ручейдан, но другого иконографического типа.¹¹ В обеих Мадоннах те же пропорции ликов и те же три особенности: большая правая щека, маленький изящный рот, тонкий изящный нос, без загнутости конца его книзу. Кроме того, на переносице одинаковая тень, идущая лопаточкой между бровями. В XIV в. она бывает чрезмерно увеличена, уродует лицо, но здесь эта деталь передана шумительно тонко, нежно. У Мадонны Ручейдан, как и у Владимирской Богоматери, те же младенческие глаза, имеющие печальное выражение, потому что веко с паволокой, тра-

чок полузакрыт. У Владимирской Божией Матери нижний контур зрачка испорчен, неправильный. Такие черты, как большая щека, далекая постановка уха, не на линии глаза, — совпадают с художественными явлениями в Италии, в школе Джотто, Дуччио и вообще Треченто. У нас, по-видимому, это проявление той же художественной манеры. Эта манера и этот стиль ближайшим образом повторяны на иконе «Двенадцать апостолов» Московского Румянцевского и Публичного музеев.¹²

Владимирская Богоматерь, ввиду сходства с Мадонной Ручеллан, должна быть XIII в., конца его. Никак нельзя доказать принадлежность ее к XII в., нельзя доказать, что чудотворная икона спасена в 1237 г., и нет никаких сведений об иконе и ее судьбе после пожара.

Н. П. Сычев¹³ говорит, что икона Владимирской Божией Матери не представляет собою памятника, который вполне во всех своих деталях мог бы быть признан единым по времени и стилю. Это доказывается не только тем обстоятельством, что при расчистке иконы на ней были оставлены свои более поздних записей, как например на шее младенца, но и самим характером живописи и форм. Лик Богоматери, отличающийся мягкой красотой, по своим формам, колориту и техническому исполнению — одно художественное явление, лик младенца — другое. В контурах лика Богоматери, в очертаниях ее глаз, бровей, носа чувствуется строгий ритм линий. Миндалевидная форма глаз гармонирует с общим овалом лица и другими его деталями. Отсюда лик Богоматери представляет вполне законченное и строго продуманное художественное целое. Лик младенца иной. В нем нет той легкости форм и ритмичности линий, наоборот, формы его тяжеловесны и шлоки, линии не плавны, не определены, а скорее, случайны и робки. Разительная разница наблюдается и в колорите. В то время как лик Богоматери написан в теплых, как бы восковых тонах, лик младенца — румяно-белый, как на поздних итаलो-греческих иконах. Письмо лика младенца можно назвать по легке живописным, лик Богоматери — вполне иконописен. При сравнении Владимирской иконы с Мадонной Ручеллан необходимо, в первую очередь, отметить, что в последней совершенно не наблюдается той разницы красок и форм в ликах Мадонны и младенца, которая присутствует на Владимирской иконе.

Исполняя по поручению академика Н. П. Кондакова копию в красках с Мадонны Ручеллан,¹⁴ Н. П. Сычеву представился случай ближайшим образом изучить этот памятник, и он вполне присоединяется в оценке его к тому мнению, которое считает эту икону произведением византизирующего мастера (Чимабузо), как и другую икону иной школы — в Museo dell'Opera — кисти Дуччио. С точки зрения Н. П. Сычева, затруднительно видеть полное стилистическое родство Владимирской Богоматери с Мадонной Ручеллан, на которое указывает Д. В. Айвалов, ни в общем, ни в таких деталях, как форма переносия, которая у Мадонны совсем иная. Отмечая эту разницу и, с другой стороны, восточный характер лика Владимирской Богоматери, Н. П. Сычев не может, однако, принять точку зрения А. Н. Анисимова о полной недопустимости сопоставления этих двух памятников, так как и тот и другой из них отражают

единые настроения эпохи, но переданные в одном памятнике (Владимирская Богоматерь) рукою византийца, а в другом — рукою итальянца.

При определении стиля и времени происхождения Владимирской иконы Н. П. Сычев замечает, что лик младенца явнее поддается такому определению, так как находит себе близкие черты в паружной (иные и призыворе) фреске церкви Спаса Преображения на Торговой стороне Новгорода.¹⁵ Там на изображении Богоматери с младенцем лик младенца очень близок к лику его на Владимирской иконе и отличается таким же колоритом и той же неуверенной манерой письма. Таким образом, лик младенца на новгородской фреске может быть признан вехой для определения стиля и даты лика младенца на Владимирской иконе. При определении стиля и времени лика Богоматери на этой иконе необходимо принять во внимание, что еще в предшествующие последней московской реставрации периода лик этот неоднократно реставрировался. Следы этих старых реставраций наблюдаются на лике Богоматери в многих частях — на верхней части лба, на подбородке, в телесных частях лица, сняты некоторые рефлексы на переносице и на нижней части носа, уничтожена старая подрумянка; ослабление силы контура позди, быть может, произведено и при последующей реставрации. При расчистке иконы в Москве с нее сделана, как известно, прорись, на которую нанесены различные ташши, но при всей точности подобных нанесений на прорись не отмечены многие мелкие, но характерные детали. Отсюда для истории памятника эта прорись не может быть признана вполне достаточным и убедительным материалом. Нельзя также признать убедительным, что отмеченная на прориси и оставленная при реставрации без дальнейшей расчистки шейка младенца должна считаться принадлежащей кисти Андрея Рублева. С тех пор как в той же Московской реставрационной мастерской открыта подлинная икона Рублева — «Св. Троица» из Троице-Сергиевой Лавры, о возможности отнесения на Владимирской иконе шейки младенца кисти Рублева не может быть и речи. Эта шейка не может быть датирована ранее XVI в.

Что же касается лика Богоматери, то отнесение его к XII в. затруднительно, во-первых, потому что лик этот заключает эмоциональными чертами, не свойственными памятникам этой эпохи; во-вторых, потому что подкасть аналогично лику Богоматери среди известных происшедшей сташковой живописи, частью бывших на выставке икон в Москве и могущих быть отнесенными по своему архаизирующему стилю и близкому родству к формам монументальной живописи к XII в., — не представляется возможным. Не дает возможности отнести лик Богоматери к XII в. и памятники миниатюры, в том числе и Гомилши Иакова Каккиноафского. Отсюда более вероятным было бы датировать эту икону концом XIII и началом XIV в.*

К. К. Ромацов¹⁶ замечает по поводу московской реставрации иконы, что нельзя сильно винить за нее Москву, так как икона сильно испорчена и много раз чинена.

* Текст выступления Н. П. Сычева написан рукою Н. П. Сычева.

Согласен с Н. П. Сычевым в том, что зашился шейки младенца поздняя. Видял с панолокой Богоматери надо, может быть, объяснить не только манерой эпохи, но и тем, что Богоматерь смотрит не на младенца, а на подходящего к иконе молящегося, сверху вниз. В новгородской фреске Спаса Преображения так же, как и в иконе Владимирской Богоматери, имеется разница в трактовке Богоматери и младенца.

К. К. Романов хотел бы ввести в круг памятников, близких Владимирской Богоматери, еще один памятник: икону Филермской Божией Матери, реликвию Мальтийского ордена, привезенную с острова Мальты и находящуюся в молельной комнате Зимнего Дворца. В 1919 г. икона эта была увезена за границу. Она представляет собой фрагмент большой иконы. Лик Богоматери имеет тот же характер вытянутости, что и Владимирской Богоматери; формы носа и губ сходные, только концы носа немного более опущены; брови другие. Дата Филермской Богоматери неизвестна, вероятно, она старее Владимирской Божией Матери.¹⁷

Д. В. Айналов говорит по поводу сказанного Н. П. Сычевым о восточном характере Владимирской Богоматери, что мастер ее — византизмизирующий, вопрос — какого он времени. Губы, нос, губы указывают на итальянский византизм конца XII в., напоминающий лицелов в Марторане, мозаики в Палермо. Там, однако, нет еще той жизни, которая заметна здесь во взгляде Богоматери, в движении младенца, обнимающего мать и прижимающегося к ней. Эта внутренняя жизнь — черта итальянского Ренессанса.

Н. П. Сычев указывает, что на фреске перкин Спаса Преображения в Новгороде, в отличие от иконы Владимирской Богоматери, в исполнении лика Богоматери и младенца общность, чувствуется гораздо больше, она разительна, там нет художественной ратобичности.

Надо вспомнить замечание Н. П. Лихачева, что в некоторое время лики младенца и Богоматери (Владимирской. — Ю. П.) были в одной фактуре. По мнению Н. П. Сычева, иначе лик Богоматери дочинен, лик же младенца не дочинен.¹⁸

Д. В. Айналов находит, что осторожнее было бы говорить о младенце на фреске Спаса Преображения, так как думается, что это произведение реставратора Чирикова.

Что касается шейки младенца, то она так похожа на так называемую «копию» Владимирской Богоматери, находящуюся во Владимире,¹⁹ что, вероятно, копия исполнена в то же время, что и шейка, но не ранее XV в.

К. К. Романов думает, что шейка могла быть написана позже копии, и присоединяется к мнению Н. П. Сычева, что шейка XVI в.

Н. П. Сычев указывает, что впечатление от иконы Божией Матери Владимирской в натуре слабо напоминает энкаустику. Общий оттенок зеленовато-коричневый.

Д. В. Айналов видит в последнем подкреплении сходства Владимирской Богоматери с итальянской Мадонной Ручеллини.

Н. П. Сычев отмечает, что тон Мадонны Ручеллини облачно-зеленый, а здесь зеленовато-коричневый.

* Даже зачеркнуто: «с него можно было бы кое-что удалить».

К. К. Романов замечает, что эти основные санкционные приклады сильнее у Богоматери, чем у младенца.

Б. В. Фармаковский¹⁹ отмечает цельность впечатления, производимого иконой Владимирской Богоматери, особенно ликом Богоматери, о младенце нельзя вполне сказать того же. Впечатление проникает внутрь жизни иконы, тесная связь между Мадонной с устремленным вдаль вторым и младшею, понимающим ее душу и стремящимся ее утешить. Эта новая концепция не могла еще проявиться в XII в., к XIII в. же икона подходит. Она выделяется среди собрания русских икон широким тоном: те — жестковаты, мягки, здесь же чувствуется несокрушимая сила и иная культура; вспоминаются византийские эмаи и миниатюры. Это должен был создать не русский, а грек.

Н. П. Сычев. Если в античном искусстве был период объективной пластики, то с Праксительем началась эмоциональная пластика, которая вносит новую ритмику в линии.

XII в. у нас — период объективного творчества. В иконе же Владимирской Богоматери мы видим нечто новое, тот эмоционализм, которого в XII в. еще не было.

Д. В. Айнданов ставит вопрос, кому приписать икону Владимирской Богоматери: русскому или греку. Его мнение — что это произведение русского мастера и относится к цветущей поре русского искусства. Вопрос о Владимирской Богоматери он сопоставляет с вопросом об иконе Троицы Рублева, где по поводу центрального анфаса тоже можно спросить: какого она происхождения — русского, греческого или итальянского. Та же одухотворенность присутствует в обеих иконах.

Н. П. Сычев замечает, что икона Троицы имеет такой характер на фотографии Гурьянова, ныне же она другая, определенно русская.

Д. П. Гордеев²⁰ ставит некоторые вопросы по поводу провенанса* иконы Владимирской Богоматери. Если нынешняя икона греческая, то как она заменила собой прежнюю, чудотворную икону, как могла появиться в эпоху разобщенности с югом, после татарского погрома в Поднепровье? В греческой иконописи мы не имеем аналогичных памятников для сравнения. Н. П. Сычев говорит, что первоначальная живопись была чинена. Когда же произошло эти чинки и можно ли установить историческую последовательность этих чинок: лика, шеи младенца, ручки? Одновременно ли починка лика Богоматери и младенца? Если лик Богоматери в нынешнем его состоянии древнее лика младенца, то к какому времени отнести лик младенца?

Н. П. Лихачев по поводу последнего указывает, что нельзя сказать о лике младенца, что он подлинный, он подлинный, но на нем осталось верхнее покрывало, тогда как на лике Богоматери этот верхний слой снят. Если допустить, что древняя чудотворная икона пострадала в конце XIII в. и была возобновлена, то это делалось бы тайно. Для этого мог быть придан иностранец — факт пробле-

* Так в оригинале.

матурный, но не исключенный, и в XIII в. иконописец грек мог быть на Руси.

Н. П. Сычев так же подтверждает подлинность имеющегося ныне лика младенца. Вопрос о татарском погроме, поставленный Д. П. Гордеевым, — надо ограничить его губительное значение. В это время просачивались иноземные влияния и мастерские. Что касается принадлежности Владимирской Богоматери русскому мастеру, то черты иконописца здесь так ярки и сильны, что Н. П. Сычев отказывается в ней видеть русское мастерство или, по крайней мере, относится к этому вопросу с осторожностью. Сравнивает с вопросом и мозаиках Михайловского Златоверхого монастыря, которые считались русскими на основании русской надписи, но которые вместе с надписью могли быть исполнены греком.

Н. П. Лихачев реномирует прения. Несмотря на то, что иконографическая композиция, которую мы видим на иконе Владимирской Богоматери, появилась в XII в., сама икона не может относиться к этому времени вследствие различных особенностей стиля, отличающих ее эмоциональное искусство от объективизма XII в. Она должна быть столетием позже, конца XIII — начала XIV века. Эта дата не может еще считаться непременно доказанной, но на основании беседы дали материал для решения вопроса.

Несомненно, что икона писана перусским мастером. Считавшееся аксиомой мнение, что икона младенца — поправка XIV в. руки Рублева, отпадает, так как ни по технике, ни по письму и манере не может принадлежать Рублеву.

В заключение Н. П. Лихачев выражает сожаление, что такой замечательный памятник, как Фишерская Богоматери, остался без издания. Можно думать, что это один из редчайших памятников, дошедших до нас без поправок. По вохрению и технике, припомняется, он отличается от Владимирской Богоматери.

В заключение Н. П. Лихачев предлагает просить Д. В. Айвазова сделать доклад о принадлежности иконы Владимирской Богоматери русскому мастеру.²¹

Предложение принято единогласно.

Председатель Н. П. Лихачев
Секретарь Н. В. Измайлова

Архив ИИМК РАН, ф. 2, оп. 1—1922, л. 14, в. 36—62. Подлинник

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н. П. Лихачев намекает на реставрацию И. А. Барановым в 1911 г. иконы «Чудо св. Георгия о змие», XV в., по заказу Н. С. Остроухова (ныне ГТГ). Реставратор снял пожелту фон, расчистил его «под косточку», считал подлинные горы, вместо которых поставил пожим, и сделал крупные допущения в «шарфском стиле» на лице святого. См.: *Антонов В. П., Мисев П. Е.* Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII века. Т. 1. М., 1963. № 45; *Никифорова Н. А.* Об иконописной композиции иконы «Чудо Георгия о змие» // *Памятники культуры. Исследования и реставрация.* Т. 1. М.: ИЛ, 1963. С. 144—147; *Кобров Ю. Г.* История реставрации древнерусской живописи. Л., 1987. С. 38—39.

² Имелся в виду исследование: *Анатолий Д. В. Византийская живопись XIV столетия // Записки классического отделения Русского Археологического общества. Т. IX. № 1, 1917. С. 62—230.*

³ Змеиный до 1938 г. хранился в Институте книги, документа и письма в Ленинграде. В 1938 г. памятник материальной культуры был передан из Института в различные музейные собрания, в основном в Эрмитаж. В византистском архивном Отделе Востока Эрмитажа в настоящее время находится 6 листовок, однако упомянутого П. П. Лукача среди них нет. Змеиный, опубликованный П. Э. Грабарем (см.: *Грабар П. Sur les signes et l'évolution du type iconographique de la Vierge Hécouca // Mélanges Charles Diehl. II. Paris, 1930. P. 41, pl. 11*), вероятно происходящий из собрания М. П. Петодина. Аналогичный иконографический тип изображения Богоматери Успенской хранился в собрании Загорского историко-художественного музея-заповедника (см.: *Долганова В. П. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери // Византизм и древнерусское искусство. Т. XVIII. М., 1961. С. 262, рис. 4*). См. свод змеиных едущих и П. В. Николаевым, где также не упоминается коллекционер и коллектор П. П. Лукачев (*Николаев Т. В., Чернецов А. П. Древнерусские амuleты-змеи. М., 1991. С. 58—65*).

⁴ Черниговская гринца в настоящее время хранится в ГИМ (инв. № БК—2746). Выпуклота из золота. На лицевой стороне изображение архангела в царских одеждах и доре, с набором и сферой в руках. На обороте — женская голова, окруженная пшеничными колосьями. Набрана в 1821 г. под Черниговом. До 1930 г. хранилась в Эрмитаже. Датруется XI в. и сопоставляется с Василием — Владимиром Маномахом — Черниговским, в 1113—1125 гг., ставшим великим князем (см.: *Пашинский И. П., Лазарев В. Д. Древнерусские декоративно-прикладные искусства в собрании Государственного Русского музея. М., 1985. № 1, рис. 1, 2*).

⁵ О змеиных см.: *Рандина А. В. Суданский иконографический тип // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 217—234; Кляшторная Ж. О древнерусной и амuleтах-змеиных // Византизм. Восток. Славянство и Древняя Русь. Записки Варшавы. М., 1973. С. 203—210; Завальнюк В. П. К вопросу об атрибуции египетского змеиного (в связи со статьей А. В. Рандина «Суданский иконографический тип») // Византизм и древнерусское искусство. Т. 36. М., 1974. С. 184—189; Blankoff J. A propos du «Zmeevnik» et des amulettes «Zmeevniks» // Communications présentées par les slavistes de Belgique. VII-e congrès international de slavistique (Varešovic, 1973). Bruxelles, 1973. P. 67—84; *Грабар П. E. Amulettes byzantines du Moyen Age // Mélanges d'histoire des religions. Paris, 1974. P. 531—541; Blankoff J. Survivances du Paganisme en vieille Russie // Problèmes d'histoire du Christianisme. Belgique. 26. K. 1979. P. 29—34; Николаев Т. В., Чернецов А. П. Древнерусские амuleты-змеи. М., 1991.**

⁶ Монеточный хранился также в ГИМ, инв. № М—6757. Поступил в 1938 г. из Института книги, документа и письма. Диаметр 20 мм, толщина около 2,5 мм. На одной стороне помещено изображение Богоматери с приваливающим к ней и обвившим ее за шею младенцем. Частично сохранились греческая надпись: «Влахернитисса». На другой стороне изображение святого воина с копьем и круглым щитом. По описанию надписи можно предположить, что икона помещена св. Дмитрием Сочинским. В 1926 г. П. П. Лукачев посвятил этому памятнику специальную статью «Монеточка с изображением Влахернитиссы» (см.: *Сборник ОРЖ. АН СССР. Т. 61. № 3. Л., 1928. С. 143—147*), где дал более осторожную, чем в докладе, датировку: «... монеточку несомненно старинную XIV столетия. Время XII века кажется наиболее подходящим, памятник может относиться к XI столетию, но и то же время было бы рискованно утверждать, что он не может быть первой половиной XIII века».

⁷ Архивный паннахор с изображением Богоматери Голубиной и святых. Поступил в 1913 г. в составе коллекции П. П. Лукачева в Русский музей в Петербурге. В лучших документах ГИМ (ДРЖ № 1132) датруется концом XV—XVI в. Воспроизведение см.: *Савринов Т. С., Лазарев В. К., Гурьянов С. А. Живопись Великого Новгородца. XV век. М., 1982. С. 261, илл. на с. 260.*

⁸ Специальные исследования об иконе Владимирской Богоматери и ее реставрации были выполнены А. П. Анисимовым в начале 1920-х гг. В мае 1922 г. им были сделаны доклады об этой иконе в Москве — в Научно-исследовательском институте археологии и искусствоведения РАИИОН и Московском Археологическом обществе, а 22 августа того же года в Петрограде в Русском Археологическом обществе (см.: *Жидков Г. Два доклада А. П. Анисимова // Среди коллекционеров (М.), 1922. № 4, с. 67—68*). Опубликованы исследования А. П. Анисимова были только в 1928 г.: 1) История Владимирской иконы и свята реставрации // *Труды Секции искусствоведения Института археологии и искусствоведения РАИИОН. Пет. М., 1928. С. 92—107, табл. VIII—IX*; 2) Владимирская икона Божией Матери. Прага, Seminatum Kondakovianum, 1928. (Обе работы перепечатались: *Анисимов А. П. О древнерус-*

ском искусстве. Сборник статей. М., 1983. С. 165—189, 191—223; коммент. Е. Н. Афанасова: с. 426—433). Эти исследования, а также атрибуционная статья М. В. Афанасова и В. П. Лазарева 1925 г. (опубликована на нем же, перепечатана на русском: *Анатолий Д. В. Лазарев В. П. Византийская икона Комнинской эпохи // Лазарев В. П. Византизм и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 9—29*) являются наиболее полными и аргументированными трудами в предметной иконе.

По данным каталога ГИМ, к иконе XII в. относят: левая рука и младенец, часть правой щипки и ладони мафория с золотым шелком, часть окрестной и золотым шелком хитона Христа с рукавом до локтя и краем рубашки, часть левой и часть правой руки младенца, а также остатки золотого фона с монограммами Новгородца. Фрагменты щипки XIII в. находятся на горле младенца (фрагмент от шеи к локтю). Сохранились: концы пальцев левой руки Богоматери, первоначально расположенной выше, чем в указанном изображении XVI в.

К началу XV в. относят часть одежды Богоматери и младенца слева щипки, часть щипки, руки, ступни, волосы и шею младенца. К тому же времени относятся и правая рука Богоматери, ее ухо, фрагменты темно-зеленого шелка и золотой вышивки мафория. По мнению В. П. Афанасова, эта щипка происходит, вероятно, из Лазарева Рубашки и может датироваться 1411 г. Она же, по ее мнению, является эталоном на тыльной стороне иконы.

В 1514 г. был нанесен мафорий Божией Матери, подвешенный к иконе, ее левая рука, кисть, правая рука Христа и значительная часть его одежды. Первоначальный фон был золотой, он практически не сохранился. При появлении фона был сделан охранный. Более светлого тона охру, по видимому, следует отнести к переделкам XV в., так же, как и буквы «В» и «С. ХС», а более темную охру — к XVI в.

Первоначальный размер доски 78 × 55 см, с дощечками 100 × 70 см (по каталогу 1925 г., 104 × 69 см). После реставрации 1918—1919 гг. икона была передана из Успенского собора Московского Кремля в ГИМ, а оттуда в 1930 г. в ГИЭ, где и хранилась под инв. № 14243 (см.: *Анатолий Д. В. Афанасов В. П. Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 58—64; Живопись Домонгольской Руси. Каталог выставки. М., 1974. С. 46—47, № 7; Искусство Византии и собрания СССР. Каталог выставки. Т. 2. М., 1977. С. 24—25, № 468; ГИЭ. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 35—40, № 1; Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве. 26 августа (8 сентября) 1395 года. М., 1995).*

А. П. Анисимов предложил датировать древнюю византийскую живопись иконы XI в. Иные на дату относятся сличному размеру и принята атрибуция В. П. Лазарева и М. В. Афанасова, отнесенных памятник в первой половине XII в. С. Е. Эшигоф считает, что икона создана между 1131—1136 гг., непосредственно перед доставкой ее на Русь (см.: *Эшигоф С. Е. Еще раз о Владимирской Богоматери // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы ГИИИ им. А. С. Пушкина за 1983 г. М., 1985. С. 40—43*). К. Опал предпринял не получившую поддержки попытку реконструировать Владимирскую Богоматерь как прототипичную первую половину XIII в., константинопольской оригинал которого будто бы погиб в пожаре 1185 г. (см.: *Opal K. Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir in der Staatlichen Tretjakov Galerie zu Moskau // Ostkirchliche Studien. 1956. № 5. S. 56—64*). А. П. Грабар полагает, что непосредственно оригиналом для Владимирской иконы послужил образ, созданный для первой Богоматери *Телуца*, пострострой в 1118—1143 гг. императором Иоанном II Комнином и Константином (см.: *Грабар А. П. Подлинная и Пелуца // Сборник за ликовные уметности. 10. Нови Сад, 1974. С. 3—14*). Следует отметить, что, несмотря на обширную библиографию и то важное место, которое занимает икона Владимирской Богоматери в характеристике византийской живописи XII в., нельзя считать этот памятник полностью и досконально изученным. Прежде всего это относится к физико-химическим и реставрационным исследованиям. В этом плане имеют определенный интерес наблюдения реставратора ГИМ С. П. Голубева о способе построения объема в иконе Владимирской Богоматери. Поскольку эти наблюдения касаются тех же вопросов, что и дискуссия, разрабатываемая среди петроградских ученых в 1922 г., отраженная в публикациях протоколов, представляется уместным привести здесь наблюдения С. П. Голубева. «Лица Матери и Христа в ней написаны по одинаковому темно-зеленому санвию. Но в верхних, моделирующем слоях живописи живописец использует разные приемы построения формы. В иконе Богоматери он моделирует объем краской, очень близкой по цвету к санвию. Постепенно добавляя и все более светлую, художник выводит охранные тончайшими песчорубиновыми слоями, тщательно растушевывая, как бы вливая его в санвию. Необычайная светлость бликов по тону слоев делает живописную пошерстность, как бы

неизученной, не осязаемой для глаза. Надзорный на нее свет не отражается блестящими моделированными, не выявляет рельеф изображения, а просто растворяется, тает в неопределенной сплывающей тональной переходной.

Иначе написан лик Христа. Моделируя его очень светлой краской, художник наносит ее тонкими, прозрачными мазками. Постепенно испепляя их друг на друга, он добивается удивительной легкости, воздушности красочной пелки, как бы сплывающей мягким нежным светом. Слегка и жеманно выверенный памятник и тонкое художественное единство эти ранние приемы живописи приобретают небывальшую выразительность. Их сочетание создает впечатление, будто темные и густые краски лица Марии, полностью поглощая выходящий на изображение свет, отбывают всю его энергию лицу младенца. Таким образом художник раскрывает один из важнейших догматов христианства — догмат воплощения Бога Слова (*Успенский С. П.* Тезисы живописи и художественной структуре византийской иконы // *Материалы культуры Востока*. Ч. II. М., 1988. С. 259—260).

Анна Давидовна Власкина (1862—1939) — искусствовед, специалист по византийскому, древнерусскому, романскому искусству, искусству эпохи Ренессанса. С 1914 г. — член-корреспондент Академии наук. Член РАИМК, где исполняла обязанности Председателя Крымской комиссии и заведующей райком археологии и искусства средневекового Крыма. Профессор Петриградского университета, христианка. Умерла в 1939 г.

Д. В. Власкина имеет в виду свою работу по сборнику «Русская икона», опубликованную в «Библиографическом вестнике» (т. II. № 1, изд. ОЛДП, 1915. С. 27—33), где она, в частности, писала: «Первые два выпуска, как все первое, полно жеман, ренессансизма и вместе с тем неровности, колебаний при первых шагах и противоречий принципиального характера. Редакция по-видимому, пошляк, заявила, что она ценит всякий шаг русской науки, которые послышались столько убогого труда археологическому изучению живописи, а внутри сборника, в тексте, встречаются также суждения об этих русских иконах. Горького обладать, искусство старинных иконных, буквально мертвой наукой. Висшим дождем убиваешь на минутах тогда же, чем могла жить наше сердце. Отрацалась глаз от искусства, скрытого словами неуместными».

Случая мертвую речь о прекрасных живописных изображениях, чисто думаясь, не лучше ли творческим зрением приблизиться, нежели называть суждения, столь далекие от творчества, от красоты, — цитата из статьи П. Гершля «Письмо художнику» (см. Русская икона. Сб. 1. СПб., 1914. С. 14). — *В. П.*

Из некоторых статей второго сборника выясняется, что русская наука совсем не знает и не понимает художественности русской иконописи. Она будто бы таинственно, по-указным пустяками, преимущественно иконографией, и не заметила насколько и чарующе искусство и красоты. Это искусство будто бы открыто вновь и будет раскрыто истинными художниками. Т. е., надо полагать, теми, которые так описывались о иконописи уже в результате русской науки. <>

Отрацалась, ошарашившись, поближе с русской наукой, надо полагать, поймут, что не они первые открыли красоту иконописи, что, наоборот, они сами выросли из том дерева, ветви которого они рубят так младенчески резко (с. 28—29).

«Мадонна Руженши» работы Дуччо, 1285 г., хранится в галерее Уффици во Флоренции. В этой и других работах Дуччо отражены не только идеалистиче- ственно-идеологические черты, но и черты, как стремление к колористическому богатству, красоте линий, любовь к подробному рисунку, ставшие характерными признаками сеньской живописи.

Византийская икона «Девеждать» жеманно, хранившаяся в ГАИИ им. А. С. Пушкина в Москве, инв. № 2851. Приобретена А. П. Муравьевым в 1849 г. в монастыре Пантократор на Афоне. В 1850 г. привезена в Россию и помещена им в 1868 г. в отделенке христианства древностей Московского Публичного музея. Д. В. Власкина относит икону к последней четверти XIV столетия и считая ее ярким примером связи византийской живописи с искусством Тренто, к которому относятся эти, этого памятника как в своем первоначальном. В настоящее время большинство исследователей датирует икону первой третью XIV в., хотя есть сторонники и более поздней датировки второй половиной XIV в. (см.: *Антонов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия // *Византиски класическико отделение Руского Археологическико общества*. Т. IX. № 1, 1917. С. 182—185; *Невостуев Византизм и собрания СССР*. Каталог выставки. Т. 3. М., 1977. № 933; *Нурко В.* Палеологовская икона с изображением Деисуса и ангелов // *Византизм*. 14. Тезисы, 1988. Р. 251—262; *Николаев В.* Балканская Русь. Икона XIII—XV вв. М., 1991. № 16).

Самый Николай Петрович (1883—1964) — искусствовед, реставратор, археолог. В 1920 г. избран заведующим отделом истории русской материальной культуры

РАИМК. С 1921 г. директор Государственного Русского музея. О нем см.: *Давыдов В. Н.* Николай Петрович Савин // *Византийский вестник*. Т. 26. М., 1965. С. 291—292; *Яковлев С.* Николай Петрович Савин (1883—1964) // *Савин И. П.* Избранные труды. М., 1977. С. 11—14; *Иванов Г. П.* «Триптих» Анны Рублева: *Антология*. М., 1989. С. 79; *Колосов А.* Страницы истории изучения византийской Анны П. П. Савин // *Восточные общественные науки АН Армян. Р. (Ереван)*. 1957. № 2. С. 91—94.

В 1913 г. П. П. Савин вместе с академиком П. П. Кондаковым совершил поездку за границу для изучения византийского искусства. По поручению П. П. Кондакова он делал зарисовки и копии памятников в Риме и Флоренции. Частично они вошли в книгу П. П. Кондакова «Иконография Богоматери» (т. I—II. СПб., 1914—1915).

Никогда в виду фреска «Богоматерь Одигитрия» в нише на восточном фасаде церкви Св. Спаса Преображения в Новгороде. Датруется в настоящее время концом XIV в. Вопрос о мастерах остается невыясненным. Почти всеми исследователями отвергается авторство Феофана Грека, расцветавшего в церкви в 1378 г. По этому поводу П. П. Вадкович пишет: «<> она, возможно, также была написана персидским мастером. Не исключено также с тем и русское, новгородское или, может быть, западнорусское происхождение фрески, как это предполагал в свое время А. П. Переславский. Фреска была впервые открыта в 1831 г. по инициативе обильнейшей поделочной скульптуры. В 1913 г. Г. О. Чериковым расчищена фигурка младенца Христа; в 1918 и 1919 гг. фреска была продрана, но полностью не зачищена. После работ в 1936 г. черной фреской оказалась незначительной от пыли и механических повреждений. Особенно сильный урон был ей нанесен в последнее время. Состояние фрески на 1974 г. и наиболее полные сведения о ней см.: *Иванов Г. П.* Фрески Феофана Грека и церкви Св. Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976. С. 260—266, рис. 150, 151.

Романос Константинович Константинович (1882—1946) — архистроитель, историк искусства, археолог. Член РАИМК, заведующий секцией древнерусского искусства. Профессор Петриградского университета и Института истории искусств.

Икона Фиверийской Богоматери — одна из главных святынь Ордина св. Иоанна Перуазийского (Родосские рыцари, Мальтийский орден). Получила название от горы Фиверико, где находилась древняя греческая колония и откуда, по легенде, проходил икона. Принадлежит кисти св. евангелиста Луки. С начала XIV в. и по 1523 г. находилась среди святынь Ордина на Родосе. В 1530 г. была увезена рыцарями на Мальту. В соборе св. Иоанна в Валетте, столице Мальты, была устроена специальная капелла Фиверийской Богоматери. В 1798 г., после вступления Мальты ко двору Наполеона Бонапарта, была увезена великим маршалом Гомпешем в Триест вместе с частью Живоносного Древа и Деисуса Иоанна Предтечи. В 1799 г. икона была доставлена в Петербург и вместе с частью креста и Деисуса поднесена 12 октября Мальтийским орденным своим пономю великому маршалу — русскому императору Павлу I. В честь того события 12 октября был учрежден специальный праздник перенесения этой святыни с острова Мальты в город Гатчину. С осени 1799 г. по осень 1917 г. хранилась в специальной капелле в Большом соборе Зимнего Дворца, с 1852 г. — в часовне 11 октября Орденские святыни, в том числе и Фиверийская икона, привозилась в Гатчину. 12 октября совершался крестьянский ход, и святыни 10 дней устанавливались на поклонение верующим в городском соборе св. Павла. 22 октября, после крестного хода, святыни возвращались в Петербург. В 1917 г. они были эвакуированы в Москву и хранились в ризнице Архангельского собора Московского Кремля. В августе 1918 г., с началом безбожничества Патриарха Тихона, были увезены вступившим б. Придворным Духовенством отцом протопресвитером Александром Дерюжиным в Петроград, а 6 января 1919 г. перевезены им в Гатчинский городской собор. 13 октября 1919 г., после крестного хода вокруг города, настоятелем собора протопресвитером Иоанном Богомоловским и графом Пятигорским мальтийские святыни были вынесены в Успенскую, а затем в Дашку и в настоящее время императрице Марии Федоровне. У все они хранились до октября 1928 г., когда перед смертью она передала их в руки русского священника, находившегося при дворе в имении. Последний имеет святыни в Германии, затем в Югославии. До второй мировой войны они находились в Королевском дворце в Бедрице. В 1941 г. реликвию были спрятаны в монастыре на горе Остро в Черногории, а в 1952 г. перевезены в г. Цетинье, где икона хранится в фондах музея, а часть Древа и Деисуса — в ипостроенном монастыре.

Икона за время своего нахождения в России контролировалась, согласно документам, три раза. В 1850 г. художник Семен Басин снимал с нее копию, но судьба ее неизвестна. В 1857 г. по приказу Николая I была сделана точная копия для собора

ев. Павла г. Гатчины. В 1930-х гг. эта икона была передана советским правительством в Италию и ныне находится в Ватикане св. Марии в Ассизи. В 1866 г. по просьбе сира Георга Бушра с иконы был сделан фотографический снимок для итальианской газеты Миланского округа. В 1911 г. икону озаглавили членом Комитета покровительства о русской живописи С. Д. Шереметев, П. П. Корчаков, П. П. Лихачев, К. К. Романов, Н. Т. Георгиевский и иконописец Г. Чирков. Именно по инициативе от этого общества икона отдана отцу К. К. Романову, а затем П. П. Лихачеву.

Некоторые из ранних упоминаний и сведений об этой иконе, а также воспроизведения иконы 1852 г. и копии риска с иконы, сохранившиеся на Мавзле, можно высказать предположение, что икона Фиверской Богоматери действительно представляла собой вышпек из произведения большего размера, вероятно, работы Делевской Богоматери, с подвешенными до уровня груди руками. Скорее всего, она является памятником греко-латинского искусства XII—XIII вв., хотя некоторые детали, например форма ственного мафория и рисунок тонов, не исключают отнесения этого произведения к более древнему времени. Определенные черты сходства имеет она и с другим памятником, как икона Богоматери с младенцем из Санты Марии Маджоре в Риме. Но следует учесть, что в момент своего появления у родоубеж ризарей, то есть около 1306 г., икона наверняка была подправлена и реставрирована, так что в том виде, в каком она зафиксирована на копии 1852 г., она, по сути, инициал, отмечена скорее чертами искусства греко-латинского Средневековья XIII в. Об этом см.: *Kandakov P. P. Иконография Богоматери*, Т. II, Изд., 1915, с. 312; *Смирнов П. Переписные с. Мавзлы в Гатчину части древн. живописного креста Готланд. чудотворного образа Божией Матери, именованной св. евангелистом Павлом, и деной ризи св. Иоанна Крестителя*, СПб., 1899; *Полтавский Ю. А. Икона Фиверской Богоматери — святыня Миланского округа в Христианском Востоке*, Визн. С. М., 1997 (в печати); *St. Hannah of Sicily. The Church of St. John in Valbuona. Its History, Architecture and Monuments with a brief History of the Order of St. John from its inception to the present Day*, Rome, 1955, P. 130—135, pp. 159—160; *Pencher J. Handbuch der Muttergotteskronen Russlands*, Bonn, Bad-Godesberg, 1985, S. 39—42, Abb. 26; *Ferrari di Celle G. La Madonna del Pileto. Verona, 1988; Fatmitche Ya. L'Icona della Madonna del Pileto. oggetto sacro dell'Ordine di Malta // Studi Melitensi. Rivista annuale del Centro Studi Melitensi*, Taranto, 1997.

¹⁰ Вместе с иконой Фиверской Богоматери, хранящейся ныне во Владимирском музее. Является копией прославленной иконописной иконы XII в. (диаметр — 101 × 69 см). Датруется временем около 1409 г. Успешена во Владимире в 1918 г. Время появления иконы и переноса во Владимир остается спорным. Вероятнее всего, она была завезена А. Рублеву и близится его во Владимире, но по версии 1410 г., когда во Владимир вторглись татары и «оборвали драгоценный оклад иконы. Вскрыты приехали А. Рублеву П. Я. Грибарев, В. П. Лазарев, выдаче потраченных против авторства А. Рублева (1955), издание, внимательно изучил орнамент, поддержат атрибуцию П. Я. Грибарев, М. В. Алпатов сомневаются в принадлежности иконы кисти Рублева. Э. С. Смирнова датрует памятник временем около 1408 г. и отмечает близость его по стилю к иконописке Успенского собора во Владимире, который она считает созданием «московских живописцев под непосредственным творчеством Андрея Рублева» (см.: *Грибарев П. Я. Андрей Рублев. Опыт творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 годов*. Вопросы реставрации, Т. 1, М., 1926, с. 101—103, 106; *Лазарев В. П. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История Русского Искусства*, Т. 3, М., 1955, с. 144. *Он же*. Андрей Рублев и его иконы, М., 1966, с. 132, табл. 126—127; *Антонов М. П. Андрей Рублев*, М., 1972, с. 155—156; *Смирнова Э. С. Московская икона XIV—XVII веков*, Л., 1988, с. 279, № 96, 98).

¹¹ Фармаковский Борис Владимирович (1870—1928) — искусствовед, археолог. В 1898—1901 гг. научный секретарь Русского Археологического института в Константинополе. С 1914 г. член-корреспондент Академии наук, с 1919-го — член РАИМК; профессор Петроградского университета. О нем см.: *Желвак С. А. Памяти Б. П. Фармаковского // РАИМК. Собрания*, Т. II, М., 1929; Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры, Т. 22, Л., 1948, с. 5—47; *Фармаковский Т. П. Борис Владимирович Фармаковский*, Киев, 1988.

¹² Гордеев Дмитрий Петрович (1889—1969) — историк средневекового искусства, археолог. Занимался преимущественно искусством Византии и христианского Востока, в основном Кавказа. Член, затем директор Кавказского историко-археологического института в Тифлисе.

¹³ В 1922 г. такой доклад сделал не был. Судя по отзывам Д. В. Айвазова и материалам его научного архива, работа о принадлежности Владимирской Богома-

тери русскому мастеру не была выполнена. Однако этот вопрос имеет отражение в монографии Д. В. Айвазова «История русского искусства», опубликованной в Германии в 1932—1933 гг. (см.: *Arnold D. I. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskoviatischen Zeit*, Berlin und Leipzig, 1932; 2) *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*, Berlin und Leipzig, 1933). В ранние ученые сохранились русский текст книги с авторскими правками, из которого мы и предлагаем отрывок об иконе Владимирской Богоматери.

«Икона Владимирской Божией Матери является наиболее замечательным памятником Владимиро-Суздальской области. История ее такова. Есть мнение, что она была похищена в 1176 г. Узбеком, князем Ростовским, по возвращении («... из святого Богородицу иконы из Владимирской церкви и иконы, и то все истрагил»). Директорская летопись (под 1176 г.) Пожары в Успенском храме, грабежи татар, уничтожение ими наиболее драгоценных икон этого храма дают повод предположить, что первоначальный оригинал этой иконы, привезенный из Вышгорода Андреем Боголюбским, погиб. Летопись, рассказывая о пожаре 1185 г., когда погибли и иконы наиболее замечательные и драгоценные иконы храма, ничего не говорит о существовании самой иконописной иконы — Владимирской Божией Матери. Ее изображение нет возможности показать в том смысле, что икона была уничтожена заранее или во время самого пожара, так как уничтожены иконы интересны всего областью и должно было быть упомянуто во избежание сведения. С другой стороны, татары, грабившие храмы, направляли свои удары на самые главные святыни. Обычное явление древнего почитания икон состояло в замене погибших икон другими, чтобы сохранили память святыни погибших икон.

Форма живописи этой иконописной иконы не отвечает стилю византийской живописи XI—XII веков периода Комнинов. Ее композиционная схема и живописное выражение принадлежат более позднему времени Дожа, на котором была инициальная икона, сохранившаяся целиком. Срединая часть ее такова: грушовой Марии с младенцем. Голова Марии дана в сокращении, и три четверти к зрителю, и вполне соответствует выданному вперед иному лицу и сокращению всей правой стороны фигуры. Христос большой и с удлинением телом изображен в статной позе. Он обнимает иконой матери, его ноги свешиваются, и ступни левой ноги парированы в рекурве. Вся композиция соотнесена с движением младенца и с перекрестным строением грушовой. Взгляд иконописца направлен на зрителя, а взгляд младенца обращен на мать. Это двойное отношение матери к зрителю и младенца к матери придает всей группе особую живость, выразительность и искусство XI—XII века. Продолговатые глаза Марии имеют трезкий, ироничный взгляд, что придает им выражение грусти и задумчивости. Они встречают взгляд зрителя и по размеренное оживление лица есть новый шаг в развитии искусства сравнительно с более ранним способом оживления взгляда посредством восстановленных трезких, когда глаза смотрят в сторону. Эта форма, равно, как и живописное изображение, обобщенное нежно мать с младенцем увидеть ее, и нежный поклон матери к младенцу, соприкасаясь иконописным чудотворным рисунком Успенскаго. О. Вульф правильно оценил формы Рублевских на этой иконе и предположил, что она была реставрирована и стала иконо-греческой живописью (O. Wulff und M. Alpatoff. Denkmäler der Kommalerei, Dresden, 1925, S. 62—66). П. Корчаков сомневался и ее датировал искусствоведением (см. А. Айвазов. Владимирская икона Божией Матери. Прага, 1928, с. 6). Композиционная схема, однако, принадлежит первоначальному замыслу, на что указывает согласованность движения младенца к матери и повторение на многих старых копиях. Она могла возникнуть древней оригинал после страшного разорения всей области татарами в 1237 году. Архангельские формы типовой, иконописной под влиянием иконо-византийской живописи, требуют отнести ее ко времени первой половины XIII в. Перекрестная в Москве в 1395 или в 1480 году, она стала главнейшей почитаемой иконой и иконописный период, послужившая образцом множеству воспроизведений, наиболее важна из которых указаны выше, и получила как особый иконографический тип название «Умиленной», обозначающее наиболее отношение между матерью и младенцем» (СПб. ФА РАИ, ф. 737, оп. 1, д. 72, л. 176—178).