

ЦАРИЦА НЕБЕСНАЯ

Образ Богоматери в русской и европейской живописи XV – начала XX веков



К 110-летию Рязанского государственного областного
художественного музея им. И.П. Пожалостина

ЦАРИЦА НЕБЕСНАЯ

*Образ Богоматери в русской и европейской
живописи XV – начала XX веков*



Москва
«Лингва-Ф»
2023



ИЗДАНИЕ ПОДГОТОВЛЕНО К ВЫСТАВКЕ:

«Царица Небесная. Образ Богоматери в русской и европейской живописи XV – начала XX веков», организованной к 110-летию Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина. Выставка проводилась в залах музея со 2 февраля по 23 апреля 2023 года

ОРГАНИЗАТОРЫ ПРОЕКТА:

Куратор проекта, научный редактор каталога:
Надежда Проказина

РАБОЧАЯ ГРУППА:

Коллектив Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина

Художники-реставраторы: *Андрей Столяров, Яна Ильменская, Дмитрий Семёнов, Владимир Бурбицкий, Сергей Сова*

НАД ИЗДАНИЕМ РАБОТАЛИ:

Научный редактор,
составитель и автор вступительной статьи:
Надежда Проказина

Авторы статей каталога:
Надежда Проказина (Н.П.), Мария Зайцева (М.З.)

Издатель: *Елена Фесенко*

Редактор: *Наталья Сайкина*

Корректор: *Татьяна Алексеева*

Дизайн, вёрстка: *Елизавета Рассказова*

Цветокоррекция: *Владимир Семенов*

Фотографы: *Евгений Герман (иконы, картины); Марина Стротова, Георгий Васильков (фото с выставки)*

Ц18 Царица Небесная. Образ Богоматери в русской и европейской живописи XV–начала XX веков / сост. и науч. ред. Н. Проказина — Москва: Лингва-Ф, 2023. — 176 с.: ил. — К 110-летию Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина.

ISBN 978-5-91477-071-3

Настоящее издание приурочено к выставке «Царица Небесная. Образ Богоматери в русской и европейской живописи XV – начала XX веков», организованной к 110-летию Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина и прошедшей в залах музея со 2 февраля по 23 апреля 2023 года. Русские иконы XVII–XX веков и европейские картины XV–XVI веков для выставки были предоставлены российским коллекционером Евгением Владимировичем Шильниковым, в собрании которого хранятся уникальные произведения искусства.

ОГЛАВЛЕНИЕ

6	О коллекции и выставке. Н. Проказина
15	Каталог
15	РАЗДЕЛ 1 РУССКАЯ ИКОНА XVII–XIX ВЕКОВ. ТРАДИЦИЯ И ВАРИАЦИИ
16	Лики и образы Богородицы
70	Земная жизнь Богородицы
85	РАЗДЕЛ 2 РУССКАЯ ИКОНА КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВЕКОВ. ПОИСКИ СТИЛЯ
119	РАЗДЕЛ 3 ЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ XV–XVI ВЕКОВ. ОТ ИКОНЫ К КАРТИНЕ
120	Италия
155	Нидерланды и Германия



О КОЛЛЕКЦИИ И ВЫСТАВКЕ

Настоящее издание приурочено к выставке «Царица Небесная. Образ Богоматери в русской и европейской живописи XV – начала XX веков», организованной к 110-летию Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина и прошедшей в его залах со 2 февраля по 23 апреля 2023 года. Русские иконы XVII–XX веков и европейские картины XV–XVI веков для выставки были предоставлены российским коллекционером Евгением Владимировичем Шильниковым, в собрании которого хранятся уникальные произведения искусства.

Коллекция Евгения Владимировича формировалась более 30 лет и насчитывает несколько тысяч единиц хранения. В неё вошли иконы — преимущественно Нового времени — зачастую редкой иконографии, уникальных живописных качеств и особой истории происхождения. Есть и раритеты иконописного искусства более раннего периода (в том числе византийские образцы). Широко в коллекции представлена живопись Италии, Северной Европы преимущественно XV–XVII столетий — именно этот период в искусстве больше всего по вкусу собирателю. Отдельный раздел коллекции, работы из которого пока не были экспонированы, но в будущем планируется выставлять и их, составляет русское декоративно-прикладное искусство (в том числе произведения Дома Фаберже и работы московских ювелиров XIX – начала XX веков).

Многие произведения были куплены на аукционах за рубежом, куда иконы и утварь, а также картины и предметы декоративно-прикладного искусства вывозились в XX столетии после революции, закрытия и разорения церквей, расформирования частных коллекций, а также продаж советскими властями музейных фондов. Часть произведений религиозного и светского искусства приобреталась внутри страны, восстанавливалась, реставрировалась и получала новую жизнь. Главной своей задачей коллекционер видит возвращение и возрождение культурных ценностей России. Его миссия — сохранение богатого наследия прошлого для современников и будущих поколений. Реализовываться данная инициатива планируется в формате выставок на территории России, а в перспективе в экспозиции залов частного музея.



Образ Богородицы является одним из главных в христианском искусстве. Утверждение культа Пресвятой Богородицы произошло в первой половине V века, после того как на III Вселенском соборе в Эфесе (в 431 году) был принят главный догмат единой Церкви об исключительно божественном, не человеческом происхождении Иисуса Христа. Дева Мария получила статус Богородицы: Теотокос (греч. — Богоносица), т. е. именно через Неё воплотился Бог.

Почитание Богородицы широко распространилось на Востоке и на Западе раннехристианского мира, что повлекло за собой рождение устойчивой изобразительной традиции. Изначально в её основу были положены росписи римских христианских катакомб II–IV столетий, а последовательное развитие её иконографии было связано с искусством Византии. Здесь сложились устойчивые типы изображения Богородицы и художественная традиция, а многовековое византийское наследие в равной мере обогатило искусство Западной Европы и художественную культуру восточно-христианского мира, включая Россию.

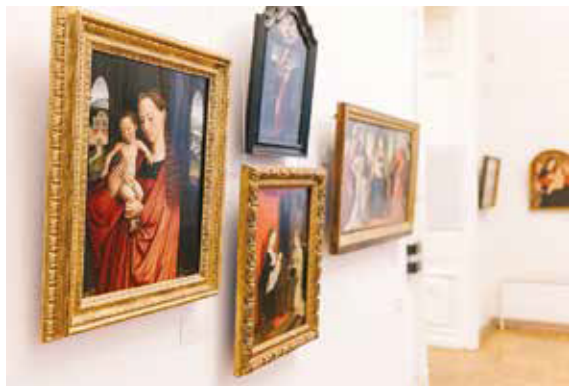
Русь, приняв крещение в 988 году, стала преемницей традиций Византии. Характерной чертой русского религиозного сознания стала вера в особое покровительство Пречистой Девы народу и государству. Вместе с распространением Православия, ортодоксального богословия, форм отправления культа, традиций украшения сакральных пространств, в России закрепилось искусство иконописания, воспринятое из Византии. Церковь играла основополагающую роль в жизни российского государства, образ мысли и образ жизни определялся православной верой. Это позволило надолго сохранить традиции древней византийской живописи и почитаемые образцы. То, что было перенесено, переработано, адаптировано, то, чему научились местные мастера от греков, стало основой для местной художественной школы на долгое время. Именно поэтому в произведениях, представленных на выставке, присутствуют образы, устоявшиеся в веках.

Образ Девы Марии в Европе стал одним из центральных со времён Средневековья. Византийские образцы сыграли большую роль в формировании типов представления Богородицы, а влияние Востока было особенно ощутимо в XIII–XV веках, когда после 4-го Крестового похода (1204) многие византийские произведения искусства были завезены в Европу. На Западе, сначала в алтарях и камерных молитвенных образах, а затем в светской живописи распространилась богородичная иконография, которая сложилась в восточно-христианском мире, однако образы постепенно обогатились различными символическими оттенками и новыми художественными интерпретациями.

Уже после падения Византии (1453) Восток и Запад, развиваясь каждый в своём художественном направлении, были тесно связаны. Их объединяло христианство, а в религиозном искусстве наблюдались обмены иконографическими схемами, техниками, стилистическими приёмами. Это прослеживается на примере трактовки образа Богородицы. С одной стороны, византийские иконы продолжали нередко украшать европейские храмы. С другой, Россия, приобретая статус наследницы и хранительницы православных традиций, в своём искусстве нередко обращалась на Запад, ассимилируя и перерабатывая европейские образцы.



Один из самых ранних утвердившихся в христианском искусстве типов изображения Богородицы — это Богородица с Младенцем Христом на престоле. Именно его стали использовать для мозаичных украшений алтарных апсид и стен центральных нефов ранних храмов, строительство которых активно шло после



принятия Миланского эдикта (официального признания христианства в Римской империи в 313 году). Богоматерь с Младенцем на престоле появилась и в самых ранних иконах (например, на иконе из Синайского монастыря («Богоматерь с Младенцем Христом на престоле с предстоящими святыми» (VI век, Египет, Синайский монастырь)). Последовательное развитие этого типа величественного представления Девы Марии мы находим в Византии со второй половины IX века после завершения периода иконоборчества в 843 году. Мозаика «Богоматерь с Младенцем Христом на престоле» в конхе апсиды храма Софии Константинопольской (867 года) стала зримым воплощением Небесного Царства, тайны Боговоплощения и торжества Православия.

Этот иконографический тип в русской иконописи стал одним из главных, его примеры можно увидеть в настоящем каталоге: «Богоматерь с Младенцем Христом на престоле» XIX века (*кат. 18*), а также икона Богоматери «Испанская» конца XIX – начала XX века (*кат. 38*). В европейском искусстве образ Богоматери с Младенцем Христом на престоле получил название Царица Небесная (*Regina caeli*), его расцвет пришёлся на XIV и XV века, а в XVI столетии он практически исчерпал свой потенциал. Пример подобной иконографии можем найти в картине «Мадонна с Младенцем Христом на троне» флорентийского мастера XV века (*кат. 47*).

Древнее происхождение имел образ «Млекопитательницы» — кормящей грудью Младенца Христа Пречистой Девы. Самое раннее подобное изображение было найдено в римских катакомбах (II–III веков). В дальнейшем в истории византийской живописи в облике «Млекопитательницы» соединились образ Царицы Небесной и матери как источника жизни, а также символ Причастия, приобщения к Божественной благодати и вечной жизни через Христа. Византийские иконы «Млекопитательницы», как правило, были небольшого размера и предназначались для личного моления.

Русская икона и европейская живописная традиция подхватили этот образ. В русской иконописи он встречается не часто, в связи с чем камерная по своим размерам, изящная по рисунку и цвету икона «Млекопитательница» XIX века, представленная в каталоге, может определённо считаться редкостью (*кат. 12*).

В европейском искусстве изображения Богоматери, кормящей Младенца Христа грудью, более характерны для живописи XV века. Встречаются они как в Италии, так и на Севере. В качестве примера нидерландской живописи на эту тему можно отметить, например, картину мастерской Герарда Давида «Мадонна с Младенцем» начала XVI века (*кат. 62*) или другую прекрасную работу «Мадонна с Младенцем» Мастера Золотой парчи (последняя четверть XV века) (*кат. 61*).

Тема молока как источника истины и божественного знания была раскрыта и в сюжетах, связанных с чудесным кормлением Св. Бернара Клервоского (1091–1153), приобщившегося в результате чуда к молоку Богородицы. Этой легенде посвящена картина нидерландского художника XVI века «Чудесное кормление Св. Бернара Клервоского» (*кат. 64*).

В истории византийской иконописи одним из самых распространённых типов изображения Богородицы стал образ Одигитрии (греч. — Указующая Путь, Путеводительница). Первая Одигитрия, по преданию, была написана евангелистом Лукой. По одной из версий, своё название образ получил после того, как Богородица явилась в Константинополе двум слепым и повелела им пойти в Её храм, где они исцелились. По другой версии, Одигитрией икону называли потому, что она сопровождала византийских императоров в их боевых походах. Богородица типа Одигитрия представлена на византийских и русских иконах по пояс с восседающим на Её руке справа или слева Младенцем Христом. Это символ движения из тьмы в Свет Божий, к спасению: Христос здесь — путь, истина и жизнь, а Богоматерь, указывающая на Него, — та, кто помогает по этому пути пройти.

Тип Одигитрии лёг в основу больших храмовых икон, представленных в каталоге: иконы Богоматери «Смоленская» второй половины XVII века (*кат. 3*), «Казанская» XVIII века (*кат. 5*), или небольших аналойных образов: иконы Богоматери «Смоленская» работы Дикарёва Михаила Ивановича (? — после 1917) (*кат. 17*), «Тихвинская» XIX века (*кат. 11*). Названия эти иконы, как и многие другие, получили по месту явления чудотворных образов Богородицы, списками с которых они являются.

В европейской живописи XIV–XV столетий византийские прообразы типа Богоматери Одигитрии также хорошо прослеживаются. Например, в картине итальянского художника «Мадонна с Младенцем» конца XIV века (*кат. 45*) или в произведении нидерландского последователя Яна ван Эйка XV–XVI веков «Мадонна с Младенцем» (*кат. 60*).

Полная достоинства торжественность Одигитрии оттенялась в византийской иконописи лиричным образом Богоматери Елеуса (греч. — Гликофилуса, Милующая, «Сладкое лобзание»). Этот тип изображения широко распространился в Византии после периода иконоборчества. Младенец Христос на руках Матери льнёт к Её лицу, и Мария с Сыном сливаются в одно целое. Эти объятия — образ объятий души с Богом, в близком общении с которым она находится.

Тип Елеусы в русской школе получил название «Умиление». Его примеры можно увидеть в иконах Богоматери «Владимирская» XVIII века (*кат. 4*), «Феодоровская» XVIII века (*кат. 6*). Разновидностью икон Богородицы типа Елеуса стал иконографический тип «Взыграние», когда Младенец касается ручкой лица Богородицы (например, в иконе Богоматери «Умиление» XIX века (*кат. 13*)), а также образ Богоматери «Милостивая» (Киккская или Кипрская — от горы Киккос, расположенной на Кипре), как в иконе XIX века из настоящего каталога (*кат. 14*), когда Младенец Христос играет на руках Богородицы.

В странах Западной Европы именно образ, близкий византийскому типу Елеуса, получил наибольшее распространение в XIV–XV веках. Чрезвычайно популярными были списки с иконы «Мадонна Камбре» (ок. 1340 года, Камбре, кафедральный собор Нотр-Дам-де-Грас) работы итальянского художника, который за образец взял привезённую в Италию византийскую икону. Дева Мария и Христос здесь изображены согласно изводу «Гликофилуса», который показывает два лика щека к щеке, подчёркивая таким образом физическую и духовную взаимосвязь Ма-

тери и Сына. Особенностью изображения является то, что Младенец дотрагивается пальцами до подбородка Богоматери. Этот вариант распространился в византийской среде в середине XIV века и отсюда практически сразу был перенесён в Западную Европу. Одно из качественных воспроизведений «Мадонны Камбре» XVI века можно видеть в собрании (*кат. 44*).

Нежные чувства Девы Марии к Младенцу Христу окрасили в европейской живописи образ Богоматери Смиренной (Мадонна Смирение: итал. — смирение, покорность (*Madonna dell'Umiltà*)). Распространение этого типа было связано с деятельностью нищенствующего ордена доминиканцев. Усиление внимания к человеческой природе Богородицы, укоренение в схоластическом богословии представления о Ней как об идеальной Матери не только Спасителя, но и всего человеческого рода, способствовало расширению трактовки образа. На одних картинах Дева Мария плачет о будущем Христа, а Младенец вытирает Ей слёзы. На других — Младенец играет с Матерью, сидя у Нее на коленях, а в руках держит один из атрибутов, который является символом Его будущих страданий: щеглѐнка, розу, яблоко и т. п. Так, например, в картине итальянского художника Доменико ди Дзаноби (работал с 1467 по 1481 годы) «Мадонна с Младенцем и ангелом» (*кат. 46*) Дева Мария протягивает Сыну яблоко — символ первородного греха, который был призван искупить своей жертвенной смертью Христос.

Тип Оранта (лат. — Молящая) — ещё один древний по своему происхождению образ Богоматери. Это изображение Пречистой Девы в рост или по пояс с воздетыми вверх в молении руками. Младенец Христос, как правило, изображѐн перед Ней на груди в круглом медальоне либо отсутствует. Оранта — это символ Церкви земной: как Богородица несла внутри себя Бога, так и Церковь хранит внутри себя человека и несѐт его миру. Монументальный образ Оранты получил широкое распространение в искусстве Византии в послеиконоборческий период и часто использовался для украшения конхи апсиды. Образ получил эпитет «Нерушимая Стена» (по тексту греческого стиха Акафиста Богородице: «Царствия нерушимая стена...»). Впоследствии этот тип стал представляться и в иконах, часто Богоматерь изображали по пояс.

На Руси тип Оранта получил название «Знамение» после чудесного знака (знамения) от новгородской иконы Богоматери в 1170 году. Образ широко распространился, а пример этой иконографии представлен в аналойной работе Богоматерь «Знамение» XVIII века (*кат. 10*). В европейской живописи этот тип встречается редко.

Каждый из изводов — Одигитрия, Елеуса, Оранта, «Млекопитательница» — мог быть раскрыт не только в поясном изображении, но и в ростовых образах, характерных как для древней, так и для поздней русской иконописной традиции (например, в иконе Богоматери «Смоленская» конца XIX — начала XX веков (*кат. 22*)); как для восточного, так и западноевропейского искусства (например, в картине последователя Робера Кампена «Мадонна с Младенцем в апсиде с музицирующими ангелами» (*кат. 59*) или в произведении Адриана Изенбранта (ок. 1490–1550) «Мадонна с Младенцем» первой половины XVI века (*кат. 63*)).

Ранним по своему происхождению был образ Богоматери «Заступница» без Младенца Христа, когда Мария, запечатлѐнная в рост или по пояс, в трёхчетвертном повороте, с обращѐнным к Богу молитвенным жестом, представлялась просительницей за род человеческий. Этот извод стал частью Деисуса — иконы или группы икон, имеющих в центре изображение Христа, а справа и слева от него соответственно — Богоматери и Иоанна Крестителя. Изображение вошло в композицию иконостаса, а такой тип получил своё позднее название «Деисусный». Образ Бого-

матери «Заступница» в русской традиции стал ассоциироваться с изводом Божией Матери «Боголюбской» (кат. 31).

В рамках того или иного типа в православной традиции появлялись изводы, названия которым присваивались, например, соответственно месту, где был явлен или находился почитаемый образ. В каталоге можно найти истории, связанные с иконами Богоматери «Любечская» (кат. 7), «Молдавская» (кат. 9), «Серафимо-Понетаевская» (кат. 33).

В византийской и русской иконописи насчитывается большое количество разнообразных вариантов изображения Богоматери — «Утоли моя печали», «Умягчение злых сердец», «Избавление от бед страждущих» (кат. 15) и многие другие. Источником вариаций иконографии служили эпитеты и восхваляющие Пресвятую Деву имена: «Милостивая», «Всецарица», «Владычица», «Сострадательная», «Утешительница», «Благодетельница», «Спасительница мира» и т. д. В основу появляющегося типа нередко ложились богословские тексты и интерпретации образа Пречистой Девы: «Неопалимая Купина» (кат. 19), «Живоносный Источник» (кат. 40), «Всех скорбящих Радость» (кат. 41), «Неувядаемый цвет» и др. Многие богородичные образы можно увидеть на иконе «Свод чудотворных икон Богоматери в 168 клеймах» XIX века (кат. 1).

Темой икон оказывались и события, празднуемые Церковью, связанные с почитанием Богородицы и святых — «Покров Пресвятой Богородицы» (кат. 21), «Положение ризы Пресвятой Богородицы». Богатейшими источниками богородичной иконографии были литургические тексты, прежде всего гимнографические (например, уже упоминавшийся Акафист Богородице). Так появились иконы «О Тебе радуется» (кат. 32), «Достойно есть» и другие. Художественным воплощением литургических текстов и богородичных гимнов стала икона «Похвала Пресвятой Богородицы» начала XVII века (кат. 2).

Священные писания давали пищу для новых изводов: например, «Жена, облачённая в солнце» появился под влиянием текста Апокалипсиса Иоанна Богослова. Этот образ мы видим на русской иконе XVIII века (кат. 8), в иконе Богоматери «Покрый нас кровом крылу Твоею» XIX столетия (кат. 20) и также в европейской живописи — в композиции Мастера Ахенского алтаря (работал в 1480–1520-е годы) «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем, Иоанном Богословом и донаторм» (кат. 67).

В честь Божией Матери в Византии были установлены праздники, которые вошли в цикл двенадцатых (12 важнейших после Пасхи): Рождество Богородицы, Благовещение, Успение, Введение Пресвятой Богородицы во храм. Праздники были включены в Богородичную иконографию и получили узнаваемые художественные изводы. В настоящем каталоге воспроизведены иконы, связанные с главными Богородичными праздниками: «Рождество Пресвятой Богородицы» XIX века (кат. 23); «Введение во храм Пресвятой Богородицы» XIX века (кат. 24); «Благовещение Пресвятой Богородицы» XVII столетия (кат. 25), а также «Успение Пресвятой Богородицы» XVII века (кат. 28).

Помимо этого, жизненный путь Девы Марии был связан с событиями из жизни Её сына Христа, также запечатлённого в композициях икон: «Рождество Христово» (кат. 26) и «Положение во гроб» (кат. 27).

Теме жизни Богоматери и Христа посвящены и европейские картины, имеющие особенности иконографической интерпретации. Здесь стоит обратить внимание на композицию Кёльнского мастера конца XV – начала XVI веков «Введение Марии во храм» (кат. 66), где образ города и горожан имеют немаловажное значение — не меньшее, чем сакральная история.

Интересно, что вместо композиции с представлением «Рождества Христова» уже довольно рано в европейской живописи распространился мотив поклонения

Младенцу — изображение стоящей на коленях перед Новорождённым Христом Богоматери со сложенными в молитве руками (например, в картине флорентийского художника «Поклонение Младенцу с Иоанном Крестителем и Св. Иосифом в пейзаже» (*кат. 48*)). Поясное поклонение Марии Младенцу Христу встречаем в картине «Мадонна с Младенцем» художника круга Джованни Беллини (*кат. 55*). И позднее этот образ всплывает в русских иконах (например, в иконе Богоматери «Умиление-Ростовская» конца XIX – начала XX века (*кат. 36*)).

Параллели в иконографическом и художественном решении можно отметить также между иконой Богоматери «Умиление» («Страстное») XIX века (*кат. 16*) и картиной Орацио Самаккини (1532–1577) «Святое семейство с Иоанном Крестителем и ангелом» (*кат. 54*). И там, и там раскрывается образ сна Младенца Христа как прообраз смертного сна распятого Иисуса.

Земная жизнь Богородицы в европейской живописи также проиллюстрирована в таких картинах, как «Обрезание Христа» художника мастерской Джованни Беллини (*кат. 56*) и «Оплакивание Христа с евангелистом Иоанном и Марией Магдалиной» кисти Раффаэллино дель Гарбо (1466–1524) (*кат. 53*).

✦

В XVI веке образ Богоматери в европейском искусстве получил новое развитие. Принцип натуроподобия занял главенствующее положение: преодолевались схематизм и условность средневековой и раннеренессансной традиции, маргинализировались художественные решения прошлой эпохи. И несмотря на то, что всё ещё угадывались византийские изводы, образ становился другим, как, например, на картинах флорентийца Томмазо ди Креди (работал в 1490–1510 годах) «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (*кат. 49*) или болонского мастера Франческо Франчи (1450–1517) «Богоматерь с Младенцем в пейзаже» (*кат. 50*). Современники сравнивали искусство Франчи и Пьетро Перуджино, приписывая им обоим умение своим мастерством преодолевать «сухую, грубую и резкую манеру» искусства XV века.

Постепенный переход от алтаря к картине повлек за собой отход от византийского типа изображения. Образы Богоматери и Младенца Христа приобрели объём, движение; пространство вокруг них получило трёхмерность, золотой условный фон сменился пейзажем. Большую роль в формировании нового образа Марии сыграли художники Высокого Возрождения. Творчество Рафаэля (1483–1520) и его последователей изменило стиль представления Пресвятой Девы в искусстве. Его картины копировали (см. *кат. 52* — копию известной картины Рафаэля «Мадонна с гвоздиками», XVI век). Его Мадонны стали эталонами идеальной красоты, чистоты и совершенства, а его творчество вдохновило многих живописцев следующего поколения, например, флорентийского живописца эпохи Высокого Ренессанса и раннего маньеризма Доменико Пулиго (1492–1527), чья работа «Святое семейство с Иоанном Крестителем» (*кат. 51*) считалась картиной неизвестного последователя Рафаэля.

Ещё одним центром формирования нового искусства и образа Богоматери стала Венеция, которая после падения Византии долгое время продолжала хранить традиции восточно-христианского искусства. На острове Крит, который находился под властью Венецианской республики до 1669 года, создавались иконы в греческом стиле для домашних личных и семейных молитв. Однако сохранявшаяся традиционная иконография постепенно была дополнена живописными нововведениями Джованни Беллини (ок. 1430–1516). Вместо золотых фонов появились прекрасные пейзажи, а лики и тела получили объём. Художнику круга Джованни Беллини принад-

лежит характерная для эпохи картина «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и Святым Иаковом» (кат. 57). Фигуры на картине представлены в пейзаже. Именно пейзаж стал одним из важных нововведений мастеров венецианской школы живописи. В Венеции это неотъемлемая часть композиций на религиозные темы, сакральная история перенесена в пространство природы. Свет и воздух заполняют картину, приписываемую Джованни Баттисте Дзелотти (1526–1578) «Богоматерь с Младенцем, Иоанном Крестителем и мальчиком в образе ангела» (кат. 58).

Русская икона длительное время сохраняла византийские типы и образы, которые были неотъемлемой частью средневековой культуры России. Реформы Петра I в начале XVIII столетия не повлияли драматически на судьбу русского религиозного искусства. Продолжил существовать уже устоявшийся тип сознания в культуре и сохранился запрос на традиционное иконописание — взору православных было привычно обращаться к иконам древнерусского образца.

В крупных региональных центрах мастерами, в ответ на вкусы купцов, богатых горожан, представителей провинциального дворянства, поддерживалась и развивалась та художественная линия, что сложилась в XVII веке благодаря деятельности иконописцев Оружейной палаты. В стиле иконописи Нового времени отмечают орнаментальность и декоративность трактовок форм, наблюдается подробность в представлении деталей и сюжетов, яркость цвета, условность фигур и линий одежд («Рождество Пресвятой Богородицы», XIX век (кат. 23)).

В провинциальных городах и деревнях, где главными потребителями иконописной продукции были представители крестьянства, предпочтение отдавалось старым устойчивым схемам, формам и техникам письма. Защитниками византийской и древнерусской традиции со второй половины XVII века выступили старообрядцы. Особенности старообрядческой иконы стали сложность иконографических схем, а также стремление сохранить древнюю стилистику письма («Покрый нас кровом крылу твоею», XIX век (кат. 20)).

Влияние европейского искусства прослеживается в православной иконописи XIX – начала XX веков. Под воздействием европейской живописи появился запрос на обновление стиля, что привело к расширению представления о формах, приемлемых для иконописной традиции. Стали всё больше распространяться религиозные образы, писавшиеся по ренессансным принципам. Ряд икон в каталоге отражает происходившие изменения на Афоне, школа иконописи монастырей которого вобрала в себя традиции греческого письма византийского и поствизантийского периодов. Однако в рамках старой традиционной иконографии появились новые способы объёмной живописной трактовки ликов и передачи эффектов живой светящейся кожи ликов (кат. 29, 30).

В русской иконе под влиянием западных образцов в XIX веке распространился «академический» стиль, чаще всего благодаря заказам представителей элиты, высших слоёв, которые выступали проводниками нового вкуса. Это стимулировало обращение художников академической выучки к созданию росписей церквей и икон. Многие иконописцы подражали их манере, а распространение портретной живописи способствовало восприятию иконы как реалистического образа святого или как документа, фиксирующего то или иное сакральное событие. Иконы нередко писались маслом на холсте, хотя предпочтение отдавалось дереву как традиционной основе. Появился и своеобразный эклектический стиль, сочетавший академическую основу с некоторыми чертами традиционной иконы.

Большую роль в появлении образов новой эпохи сыграл художник Виктор Михайлович Васнецов (1848–1926), обратившийся к религиозному искусству

и прежде всего к изображению Божией Матери. Впервые Богоматерь он написал в 1881–1882 годах, создав икону для церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. Впоследствии эта тема была им разработана в грандиозной композиции главной апсиды Владимирского собора в Киеве (1885–1895). Художник вдохновлялся известной мозаикой «Богоматерь Нерушимая стена» киевского Софийского собора и «Сикстинской мадонной» Рафаэля. В центре композиции изображена идущая по воздуху Богоматерь с Младенцем Христом на руках. Завёрнутый в пелену Младенец, подавшись всем телом вперёд, поднял руки, благословляя предстоящих. Головы Богоматери и Младенца окружены мягким сиянием. Вариант этой композиции есть и в настоящем каталоге (*кат. 42*).

Богоматерь кисти В.М. Васнецова повлияла и на другие типы изображения Богородицы. Например, икона Богоматери «Августовская», посвящённая чудесному небесному явлению Пресвятой Девы солдатам на войне 1914 года накануне сражения под городом Августов в польских лесах, имеет очевидную живописную близость к композиции в Киеве (*кат. 43*).

Важно отметить, что художественные поиски нового стиля не отменили «греческую» манеру письма. Изысканные иконы нового стиля с абсолютно картинным принципом построения пространства (например, *кат. 40, 41*) не исключали их молитвенной ценности.

На рубеже XIX и XX столетий распространился стиль модерн, который внёс новые черты в иконный образ. Проникновение стилистики модерна происходило через декоративные элементы. Орнаменты на полях и фонах, подражающие эмалям, составляли причудливые вязи из листьев, пальметт, спиралевидных побегов, готических, барочных или неорусских узоров (см. *кат. 35, 36, 37, 39*).

Различные направления в религиозном искусстве сосуществовали параллельно, выполняли одну и ту же функцию, но были ориентированы на разные уровни культуры, художественные вкусы, традиции зрителя и заказчика.

Подводя итоги нашего небольшого вступления к каталогу, можно отметить, что выставка и каталог позволяют, рассматривая образы Богоматери в иконописной и живописной традициях, сравнивая школы и направления, погрузиться в сложный мир христианской культуры — единой в своей основе, но очень разнообразной по своим художественным формам и проявлениям.

Надежда Проказина

РУССКАЯ ИКОНА XVII–XIX ВЕКОВ.
ТРАДИЦИЯ И ВАРИАЦИИ

СВОД ЧУДОТВОРНЫХ ИКОН БОГОМАТЕРИ В 168 КЛЕЙМАХ

XIX век

Дерево, левкас, темпера

164,3 × 83,7 см

ОБРАЗ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
67	68	69	70	168			71	72	73	74
75	76	77	78	168			79	80	81	82
83	84	85	86	168			87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101
102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112
113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123
124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134
135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145
146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156
157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167

1. Что у Спаса во дворце.
2. Елецкая.
3. Египетская.
4. Ватопедская.
5. Утоли моя печали.
6. Елецкая-Черниговская.
7. Сицилийская.
8. Огневидная.
9. Иверская.
10. Долинская.
11. Далматская.
12. Венская, что во Уграх.
13. Сокольская.
14. Межетская.
15. Девпетрувская.
16. Воспитание.
17. Ченстоховская.
18. Слово плоть бысть.
19. Свято-Ильинская.
20. Римская.
21. Молдавская.
22. Феодоровская.
23. Умиление.
24. Благовещение.
25. Боголюбская.
26. Мелетинская.
27. Неувядаемый цвет.
28. Византийская.
29. Испанская.
30. Цесарская.
31. Муромская.
32. Виленская.
33. Виленская.
34. Ильинская-Черниговская.
35. Тамбовская.
36. Кипяжская.
37. Молченская.
38. Цареградская.
39. Путивльская.
40. Вутиванская.
41. Яскинская.
42. Печерская.
43. Свенская.
44. Византийская.
45. Старорусская.
46. Любечская.
47. Жировская.
48. Братская Киевская.
49. Терebinская.
50. Владимирская.
51. Бысть чрево Твоё.
52. Антиохийская.
53. Мателикийская.
54. Пименовская.
55. Ярославская.
56. Коломенская.
57. Абульская.
58. Владимирская.
59. Заоникиевская.
60. Тихвинская.
61. Синезерская.
62. Лидская.
63. Ахтырская.
64. Феодотьевская.
65. Галатская.
66. Троеручица.
67. Тобольская.
68. Абалакская.
69. Оковецкая.
70. Колочская.
71. Кипрская.
72. Ржевская.
73. Шуйская.
74. Коневская.
75. Псково-Печерская.
76. Святогорская.
77. Что в Сибири.
78. Смоленская.
79. Гребневская.
80. Игрицкая.
81. Югская.
82. Силуамская.
83. Тольская.
84. Страстная.
85. Успение.
86. Овиновская.
87. Псково-Печерская.
88. Свенская.
89. Амартийская.
90. Донская.
91. Грузинская.
92. Петровская.
93. Положение.
94. Миасинская.
95. Александрийская.
96. Калужская.
97. Писийская.
98. Неопалимая купина.
99. Братско-Киевская.
100. Рождество Богородицы.
101. Аравийская.
102. Домницкая.
103. Почаевская.
104. Курская.
105. Лоретская.
106. Новоникитская.
107. Призри на смирение.
108. Цареградская.
109. Словенская.
110. Мирожская.
111. Покров Пресвятой Богородицы.
112. Псково-Печерская.
113. Корсунская.
114. Вододательница.
115. Смоленская, что под Ярославлем.
116. Руденская.
117. Филермская.
118. Еманская.
119. Яхромская.
120. Прежде Рождества Дева.
121. Скорбящая.
122. Численская.
123. Иерусалимская.
124. Казанская.
125. Взыграние.
126. Милостивая.
127. Купятицкая.
128. Ипатменская.
129. Благоуханный цвет.
130. Знамение.
131. Пахромская.
132. Дамаскинская.
133. Селигерская.



- | | | |
|-------------------------------------|--|-------------------------------|
| 134. Новгородская. | 148. Явление Пречистой Богородицы Преподобному Сергию. | 159. Яхромская. |
| 135. Новодворская. | 149. Явление Пречистой Богородицы пономарю Георгию. | 160. Что во Успенском соборе. |
| 136. Собор Пресвятой Богородицы. | 150. Сухумская. | 161. Патменская. |
| 137. Барловская. | 151. Споручница. | 162. Цареградская. |
| 138. Блаженное Чрево. | 152. Яноборская. | 163. Выдропусская. |
| 139. Похвала Богородицы. | 153. Живоательница. | 164. Помогать чад родати. |
| 140. Иерусалимская. | 154. Дектоурская. | 165. Овсепетая. |
| 141. Тупичевская. | 155. Мати Дево. | 166. От бед страждующих. |
| 142. Влахернская. | 156. Умягчение злых сердец. | 167. Взыскание погибших. |
| 143. Что ти наречём Благо. | 157. Взыграние, что на Угреше. | 168. Живоносный источник. |
| 144. Трёх радостей. | 158. Нечаянная радость. | |
| 145. Кипрская. | | |
| 146. Умиление, что на чёрных горах. | | |
| 147. Целительница. | | |

Сводь богородичных изображений¹ — исключительное явление русской иконописи, возникшее в Новое время. Столь необычная иконография сформировалась в первой половине XVIII столетия. При Петре I, когда со стороны государства особое почитание чудотворных богородичных икон подвергалось критике как суеверие, в околоцерковной среде появилось желание собрать и сохранить память о чтимых образах. В 1715–1716 годах ключарий кремлёвского московского Благовещенского собора Симеон Моховиков создал труд «Солнце пресветлое»² — обширный сборник рассказов, зачастую легенд о чудесно явленных богородичных иконах. В книге были даны сведения о ста тридцати шести иконах, включая год и день их чудесного явления. Рукопись не была издана, хотя для неё были подготовлены гравюры с изображением отдельных образов. Вскоре в Москве распространились крупноразмерные гравированные листы с изображениями богородичных икон в виде расположенных рядами клейм, сопровождавшихся краткой информацией с названием и днём прославления той или иной иконы работы Г.П. Тепчегорского.

Григорий Павлович Тепчегорский — живописец, рисовальщик, гравёр, работал в Москве в 1702–1718 годах, имел сан иерея и состоял на службе при Московской гражданской типографии. Ему принадлежат 88 гравированных изображений Богородицы. Листы должны были проиллюстрировать труд Моховикова, но сами стали наглядными пособиями для иконописцев. Их также использовали повсеместно для церковного богослужения.

В конце XVIII и первой половине XIX века стали появились новые гравюры того же типа. По мотивам таких листов иконописцы стали создавать иконы-сводь, включавшие различное число клейм в зависимости от заказа или по выбору художника. Мастер мог подобрать по своему усмотрению те или иные изображения и собрать их в единую композицию. Предполагалось, что прихожанин поклонялся не каждому образу отдельно, а обращался к иконе как к целому.

1 Кочетков И.А. Свод чудотворных икон Богоматери на иконах и гравюрах XVIII–XIX веков // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М.: Мартис, 1996. С. 404–420.

2 Солнце пресветлое. Факсимильное воспроизведение рукописной книги I четверти XVIII века. М.: Панпресс, 2021.

В представленной на выставке иконе высокого художественного качества автор представил 168 уникальных образов Пречистой Девы. От верхнего левого края до нижнего правого угла изображения выстроены согласно календарю — от почитаемых в январе, до тех, что явились в декабре. В нижних рядах запечатлены иконы без конкретного дня их памяти.

Среди изображений Богородицы встречаются клейма с праздниками — Рождество Богоматери, Благовещение, Успение, Покров, а также сцены чудесного явления Матери Божией Преподобному Сергию, пономарю Георгию. Центральное место в композиции занимает большое клеймо — образ Богородицы «Живоносный источник».

Н.П.



Свод чудотворных икон
Богоматери в 168 клеймах.
Фрагмент. Центральное клеймо
«Живоносный источник»

РУССКАЯ ИКОНА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ.
ПОИСКИ СТИЛЯ

ИКОНА БОГОМАТЕРИ «ЗНАМЕНИЕ», СО СКАЗАНИЯМИ ОБ ИКОНЕ

XIX век

Дерево, смешанная техника

119 × 80,5 см

1	2
3	4
5	6
7	8

1. Иоанн и Гавриил молятся иконе Богородицы. Явление Богородицы во сне.
2. Иоанн и Гавриил обнаруживают у монастырских врат коня с золотыми мешками.
3. Новгородский архиепископ Иоанн во время молитвы слышит глас о том, чтобы икону Богородицы «Знамение» вынесли из церкви Спаса Преображения на Ильине улице и выставили на стену города.
4. Иоанн созывает собор и рассказывает о ниспосланном ему предзнаменовании.
5. Архиепископ Иоанн со всем собором приходит в церковь и молится перед иконой Богородицы.
6. Вынос иконы из церкви на крестный ход.
7. Войско суздальцев под руководством Андрея Боголюбского побивает друга.
8. Новгородцы преследуют врага.

Центральное клеймо иконы — это изображение Богородицы в изводе «Знамение» (Оранта). Богородица представлена по колению с воздетыми в молитве вверх руками и повернутыми к зрителю ладонями. Её традиционное одеяние — красный мафорий и синяя туника богато покрыты золотым ассистом. На груди Богородицы на фоне светящейся сферы изображён благословляющий Божественный Младенец — Спас-Эммануил (ещё не рождённый Христос). Имя Эммануил, озвученное через пророка Исайю, означает «С нами Бог» (Ис. 7:14). Под образом идёт текст молитвы: «Яко неборимую стену и источник чудес стяжавше Тя раби Твои, Богородице пречистая, сопротивных ополчения низлагаем. Тем же молим Тя: мир граду Твоему даруй и душам нашим велию милость».

Иконы Божией Матери, известные под именем «Знамение», появились на Руси в XI–XII веках, а называться так стали после чудесного знамения от Новгородской иконы, случившегося в 1170 году. События, произошедшие в то время, изображены в житийных клеймах, посвящённых истории иконы.

Программа клейм была составлена на основе текстов новгородского «Сказания о битве новгородцев и суздальцев» середины XIV века, известного в различных редакциях и многочисленных списках XVI–XVII веков. Войска князя Андрея Боголюбского и его союзников, желавших наказать новгородцев за незаконную дань с княжеской Двинской земли, осадили Великий Новгород. Силы были неравны, и новгородцы начали молиться Господу о чуде. По преданию, на третью ночь осады



архиепископ Новгородский Иоанн услышал глас, повелевший ему вынести икону Пресвятой Богородицы из церкви Спаса Преображения на Ильине улице и поместить её на крепостную стену. Во время крестного хода осаждавшие выпустили множество стрел, и одна из них поразила лик Богородицы. Из Её глаз полились слёзы, и Она обратила Свой лик к новгородскому народу. В это время враги были объаты неизъяснимым ужасом, побросали оружие и, побивая друг друга, стали поспешно отходить от города. Новгородцы преследовали противника и одержали полную победу.

В истории, рассказанной в клеймах, иконописец особое место отвёл архиепископу Иоанну Новгородскому (ум. 1186). Истории его праведной жизни до событий войны новгородцев и суздальцев посвящены два первых клейма. После смерти родителей Иоанн и его брат Гавриил решили вложить все унаследованные средства в строительство нового монастыря. Денег, чтобы поставить каменный храм в честь Благовещения Пресвятой Богородицы, не хватало. По молитвам братьев однажды ночью им явилась Богородица и ободрила их: «Только не оставляйте благого дела и не охлаждайте в вере». На следующий день братья у ворот монастыря увидели лошадь без наездника, но с богатой сбруей и мешками, набитыми золотом и серебром. Строительство было завершено, а Гавриил и Иоанн приняли постриг в обители, которую сами построили. Спустя некоторое время Иоанн стал архиепископом Новгорода. Иоанн был широко почитаем, и про него народ складывал легенды, в частности, в списке XV века до нас дошла «Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе». В ней рассказывалось, как архиепископ прокатился в Иерусалим, оседлав нечистую силу.

Клейма иконы были написаны художником, умевшим хорошо передавать пространство — будь то интерьер или пейзаж, а живописный подход видоизменил традиционную форму религиозного образа.

Н.П.



ЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ.
ОТ ИКОНЫ К КАРТИНЕ

Доменико ди Дзаноби
(известный также как Мастер Рождества Джонсона)
Работал с 1467 по 1481 годы
МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ И АНГЕЛОМ

Вторая половина XV века

Дерево, темпера

41 × 34 см (46 × 38 см — с рамой, которая составляет единое целое)

В коллекцию данная картина поступила как работа итальянского мастера умбрийской школы Бенедетто Бонфильи (ок. 1420–1496) (атрибуция В.А. Садкова, Москва). Судя по этикеткам на обороте, произведение в разное время до этого приписывалось то неизвестному художнику сиенской школы, то сиенскому художнику Якопо Паккьяротто (1474–1539/1540). Однако исследование, проведенное во время реставрации (в мастерской художника-реставратора А.Л. Столярова в Москве), и стилистический анализ показали, что объёмное решение фигуры Младенца Христа, отсутствие утончённой графической и цветовой моделировки, свойственной сиенской школе, и, наоборот, акцент на обобщении форм, геометричность и монументализация обращают нас к флорентийской традиции Кватроченто. Близкие приёмы в трактовке композиции и деталей (форма тела, головы, пальцев рук, ног Младенца, рисунок волос, трактовка рук Богоматери и др.) можно найти в творчестве итальянского художника Раннего Ренессанса Доменико ди Дзаноби, известного также как Мастер Рождества Джонсона¹. Подтверждением направления

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:
Gallery Agnew & Sons, London, Old Bond Street (этикетка на обороте);
Galerie d'Art Fontainebleau, Paris (этикетка на обороте);
Частная коллекция, Вена;
06.10.2009 — Dorotheum, Vienna, lot 140 (Domenico di Zanobi).

АТТРИБУЦИЯ:
02.07.2009 — Dr Everett Fahy, Metropolitan Museum of Art, New York (Domenico di Zanobi).

Fondazione Federico Zeri.
Universita di Bologna.
Photo archive catalogue
13491 (Domenico di Zanobi, Madonna con Bambino e angelo).

¹ Круг стилистически близких произведений в 1966 году выделил американский историк искусства Эверетт Фэйхи: *Fahy E., Some notes on the Stratonice Master // "Paragone", 197, 1966. P. 28.* Не имея подписей и в связи с этим имени автора, исследователь объединил эти произведения как работы «Мастера Рождества Джонсона» по названию одной их композиций из коллекции Джонсона в Филадельфийском музее искусств: *Strehlke C.B., Italian paintings, 1250-1450; John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, 2004. P. 121-123.*

В 1988 году Джемма Ландольфи расширила круг живописных работ «Мастера Рождества Джонсона»: *Landolfi G., Il Maestro della Natività Johnson // Il "Maestro di San Miniato". Lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia, a cura di G. Dalli Regoli. Pisa, 1988. P. 242-307.*

В 1990 году историк искусства из Флоренции Анна-Мария Бернакиони идентифицировала этого художника как Доменико ди Дзаноби и впоследствии неоднократно публиковала новые данные о мастере и о его произведениях: *Bernacchioni A.M. Documenti e precisazioni sull'attività tarda di Domenico di Michelino: la sua bottega di Via delle Terme // "Antichità Viva", 6, 1990. P. 5-14; Bernacchioni A.M. Committenti sanminiatesi nell'attività di Domenico di Michelino, i Borromei e i Chellini // "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 57, 1990. P. 95-118 // Bernacchioni A.M. Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività // *Maestri e botteghe, a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C.A. Luchinat, Cinisello Balsamo 1992. P. 23-34; Bernacchioni A.M. Una proposta di identificazione per il Maestro della Natività Johnson, collaboratore di Filippo Lippi a Prato // La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico, 1. Pisa, 1996. P. 313-323.**



поиска стала информация с сайта Фонда итальянского искусствоведа Федерико Дзери, где картина опубликована вместе с данными о происхождении и указанием на авторство Доменико ди Дзаноби.

Доменико ди Дзаноби работал в период между 1467 и 1481 годами, в основном во Флоренции и Прато. В 1460-е годы был учеником и сотрудником Фра Филиппо Липпи (1406–1469), после смерти которого продолжал некоторое время сотрудничать с Филиппино Липпи над завершением полотен отца. В 1470-е годы Доменико ди Дзаноби испытал влияние нескольких флорентийских художников — своих современников, прежде всего Андреа дель Кастаньо (1419–1457), Алессио Бальдовинетти (1427–1499) и Сандро Боттичелли (1445–1510). Художник писал в основном религиозные композиции для церквей и образы Богоматери для личного поклонения, часто изображая мотив почитания новорождённого Младенца.

В представленном произведении Младенец Христос полулежит на переднем плане композиции, Его поддерживает ангел в венце из роз, к Нему обращена Мария, которая правой рукой придерживает Его голову, а в левой протягивает яблоко — символ первородного греха, который был призван искупить Христос Своей жертвенной смертью.

Н.П.



Доменико ди Дзаноби (Мастер Рождества Джонсона)
«Мадонна с Младенцем»
Sotheby's, London, 06.07.2017,
lot 139
Дерево, темпера, 55 × 40 см

Флорентийский мастер
Последняя треть XV века
ПОКЛОНЕНИЕ МЛАДЕНЦУ С ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ
И СВ. ИОСИФОМ В ПЕЙЗАЖЕ

Между 1475 и 1490 годами

Дерево, темпера

69 × 42 см (72 × 45 см — с рамой, которая составляет единое целое)

Живописная композиция, возможно, предназначавшаяся для частного поклонения и украшения домашнего интерьера, изображает молодую Богоматерь и юного Иоанна Крестителя на коленях перед лежащим на земле Младенцем Христом. Сцена представлена в пейзаже, где на заднем плане, вдали у скалы, изображён Св. Иосиф.

Установление автора данной работы всегда вызывало трудности и споры. В коллекции М. Галли-Данн картина приписывалась флорентийскому художнику Фра Диаманте (ок. 1430 — ок. 1498). В картотеке американского историка искусства Эверетта Фэйхи значилась как работа Бартоломео ди Джованни (1458–1501). В архиве Федерико Дзери произведение было определено сначала как работа флорентийского художника XV века круга Доменико Гирландайо (1449–1494), затем Мастера ди Сан-Миниато (XV век), однако в итоге значится как произведение неизвестного флорентийского художника рубежа XV–XVI веков.

Технико-технологическое исследование, проведённое в Москве в 2022 году (Ю.В. Питеря, И.В. Конова), показало, что работа была исполнена в конце XV века¹.

Для исследователей очевидны следующие моменты: картина принадлежит флорентийской школе живописи второй половины — конца XV века, художник ориентировался на поздние работы Фра Филиппо Липпи (1406–1469), однако в стиле автора — в тонкости рисунка и объёмности фигур и форм отмечают влияние Андреа Верроккьо (1435–1488) и художников его мастерской. Таким образом, автор представленной картины принадлежал к поколению поздних флорентийских мастеров, родившихся в 1440–1450-е, и находился под влиянием двух крупнейших мастерских — Фра Филиппо Липпи и Андреа Верроккьо. Схожие приёмы письма отмечают в произведениях Бьяджо

¹ Выводы химико-технологического исследования гласят: «По совокупности технико-технологических признаков — типу и подготовке основы, особенностям техники исполнения предварительного рисунка, живописным приёмам, составу пигментов и наполнителей, последовательности нанесения красочных слоев, признакам старения основы и красочного слоя, исследуемую картину можно с уверенностью отнести к Тосканской школе живописи последних десятилетий XV века».

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

Начало XX века — частная коллекция М. Галли-Данн (M. Galli-Dunn), Поджибонси (Тоскана), Италия; 01-06.05.1905 — Asta Galleria Sangiorgi, Roma, распродажа коллекции М. Галли-Данн (M. Galli-Dunn), lot 140 (Diamante Fra' (Maestro della Natività del Louvre), Madonna in adorazione del Bambino con san Giovannino); до 1991 — антикварный рынок, Болонья, Италия; 07.04.2016 — Hampel Fine Art Auctions Munich, lot 196 (Florentinischer Meister, Kreis des Filippo Lippi, 1406–1469, Madonna in anbetung des Jesuskindes mit dem Jungen Heiligen Johannes und Heiligen Joseph im Hintergrund, um 1470).

ЛИТЕРАТУРА:

Catalogo della vendita di rarissimi quadri, bronzi, arazzi, marmi, mobili ed oggetti di curiosità del Prof. Cav. M. Galli Dunn: esposizione privata il 24 aprile 1905, esposizione pubblica il 25 aprile, vendita all'asta il 1 maggio e giorni seguenti: la vendita avrà luogo



д'Антонио Туччи (1446–1516), Франческо Боттичини (1446–1498) и упомянутого выше Бартоломео ди Джованни.

Сюжет поклонения Младенцу Христу был одним из наиболее популярных во флорентийской живописи, к нему обращались многие мастера Кватроченто. Распространение его со второй половины XIV века было связано с деятельностью францисканцев, а в основе лежал текст латинского гимна о Рождении Христа *Stabat Mater speciosa* («Стояла Мать прекрасная»), приписывавшийся монаху ордена Якопоне да Тоди (1230–1306). В этом религиозном тексте, найденном в манускрипте XV века, рассказывалось о полных радости и ликования материнских чувствах Богоматери, стоящей на коленях перед новорожденным Младенцем Христом.

Среди текстов, также повлиявших на распространение образа, были и «Откровения» Св. Бригитты Шведской (ок. 1303–1373), в одном из которых повествовалось о Рождестве Сына Божьего. В своём видении Бригитта созерцала коленопреклонённую Мадонну в белом платье, освободившуюся от верхней одежды и обуви, молитвенно склонившуюся над лежащим на земле Младенцем. Другим автором-мистиком, предложившим сходную сюжетную схему, считается францисканский монах Джованни де Каулибус (Псевдо-Бонавентура) из Сан Джиминьяно (ум. 1376). Сцена поклонения Младенцу заменила более ранний, византийский по своему происхождению мотив Рождества, где Богоматерь находилась на ложе рядом с Младенцем или наблюдала за процессом Его омовения.

Н.П.

in Roma, Piazza Borghese, 10 e sarà diretta dal Cav. G. Sangiorgi. Roma: Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, 1905.

Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna. Photo archive catalogue 14927 (Anonimo fiorentino sec. XV/XVI, Madonna in adorazione del Bambino con san Giovannino).

Томмазо ди Креди
 работал в 1490–1510 годах, Флоренция
 МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ
 И ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ

Дерево, масло
 57,3 x 53,2 см

В тёмно-синем с оранжевым подкладом платье, с Младенцем Христом на коленях и маленьким Иоанном Крестителем у Её ног, Богоматерь представлена на фоне идеального, подёрнутого серебристой дымкой пейзажа. Подобного рода изображения распространились во Флоренции во второй половине XV века — мы можем их встретить в творчестве Андреа Верроккьо (1435–1488), в картинах художников его мастерской: Леонардо да Винчи (1452–1519), Пьетро Перуджино (1446–1523) и др., а также в работах мастеров XVI столетия, в том числе и знаменитых произведениях Рафаэля (1483–1520). Фигура Марии занимает в картине центральное положение, образ прекрасной молодой девушки, с нежностью смотрящей на Сына, настраивает зрителя на созерцательный лад. Монохромная палитра, использованная художником (письмо сближенными оттенками), позволила автору сделать акцент на светотеневой проработке объёмов, большое внимание уделено телу Младенца. Благословляющий жест Христа направлен в сторону Иоанна Крестителя — между ними происходит молчаливый диалог.

Стилистически картина близка творчеству Лоренцо ди Креди, одного из самых интересных мастеров Флоренции эпохи Возрождения. Ученик Андреа Верроккьо, он унаследовал его мастерскую после отъезда своего учителя в Венецию, а к 1490–1500 годам занял важное место во флорентийской художественной жизни. Лоренцо ди Креди был известен в первую очередь своими религиозными картинами, хотя он также пользовался большим спросом как художник-портретист и был тонким рисовальщиком. Его мастерская была одной из самых продуктивных во Флоренции. В ней работало много живописцев. Имена некоторых до нас дошли, но их творчество трудно реконструировать. Участники мастерской Лоренцо ди Креди не подписывали свои произведения, использовали рисунки и картоны мастера, были зависимы от его манеры. В обширной продукции мастерской ди Креди специалисты выделили несколько «рук». Наиболее значительной по числу и художественному уровню является группа работ, автор которых получил условное имя Мастер Святого Собеседования из Санто Спирито (*Maestro della Sacra Conversazione di Santo Spirito*) или Томмазо (Томмазо ди Креди) (*Tommaso, Tommaso di Credi*). Он работал во Флоренции в 1490–1510 годах. Стилистически картина из нашего каталога близка группе работ этого художника и отличается высоким уровнем исполнения.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:
 частная коллекция,
 Швейцария;
 29.03.2019 — Koller Auctions,
 Zurich, lot 3013 (Tommaso di
 Credi).

Н.П.



Франческо Франча

(Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини) и мастерская

1450, Болонья – 1517, Болонья

БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ В ПЕЙЗАЖЕ

Начало XVI века

Дерево (тополь), масло

63 × 46 см

Молодая Богородица с Младенцем на фоне идеального безмятежного пейзажа — один из самых характерных для искусства Франческо Франчи образов. В своих работах ему удалось создать идеальный тип прекрасной Марии, полный хрупкости и лиризма.

Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини, прозванный современниками Франча («француз»), был сыном ремесленника — резчика по дереву, чеканщика по металлу и ювелира. Сам Франча прошёл обучение ювелирному искусству, выполнял заказы на золотые и серебряные изделия для церквей и дворцов Болоньи, Феррары и других городов Италии. Он выполнял произведения в технике ниелло (чернь), а также руководил Болонским монетным двором. Свои живописные работы он нередко подписывал *Aurifex* (лат. — ювелир) и всю жизнь был членом гильдии ювелиров.

К живописи художник обратился около 1485 года, был знаком с северной традицией масляной живописи, испытал влияние феррарских художников, в частности Лоренцо Косты (1460–1535), с которым сотрудничал в Болонье. Стиль Франчи 1500–1510-х годов оказался под влиянием Пьетро Перуджино (1445–1523). Современники считали, что оба в своём творчестве смогли преодолеть, как они её называли, «сухую, грубую и резкую манеру» искусства XV века. Франча писал алтари, небольшие религиозные композиции, центральной темой которых был образ Мадонны. Для картин художника характерны ясность композиций, деликатность рисунка, холодная цветовая гамма.

Аналогичная по иконографии и стилистике представленной в каталоге работа находится в ГМИИ им. А.С. Пушкина — «Мадонна с младенцем» (Франча (Франческо Райболини), мастерская (?); дерево, темпера; 43,1 × 34,4 см)¹. Среди так же близких работ можно упомянуть «Святое Семейство» (Музей изящных искусств, Будапешт, ок. 1510; дерево, масло, 64 × 48,5 см, инв. 4244).

Н.П.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

март 1967 — Finarte, Milan;
16.12.2016 — Tajan, Paris, France, lot 25 (Francesco Francia et atelier).

ЛИТЕРАТУРА:

Negro E. et Roio N. Francesco Francia e la sua scuola. Modene, 1998, p. 179, repr. p. 177, cat. n. 51 (scuola franciana).

¹ Маркова В. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Собрание живописи, Италия. В 2 т. Т. I: Итальянская живопись VIII–XVI веков. М., 2002. С. 246–247.



Доменико Пулиго, приписывается
(Доменико ди Бартоломео Убальдини)
1492, Флоренция – 1527, Флоренция
СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО С ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ

1510–1520-е годы

Холст (перевод с дерева), масло

Тондо, диаметр 73 см

На подрамнике картины есть две круглые владельческие печати с русскими буквами «А.Г.» под короной и «Г.М.», также под короной. Исследование показало, что картина принадлежала великой княгине Александре Георгиевне (1870–1891) (печать А.Г.), затем после её смерти перешла, видимо, по наследству её сестре Марии Георгиевне (1876–1940), супруге великого князя Георгия Михайловича (1863–1919) (печать Г.М.), третьего сына великого князя Михаила Николаевича и Ольги Фёдоровны, внука Николая I. Великий князь Георгий Михайлович с 1895 года был управляющим Русского музея императора Александра III, принимал участие в создании музейной коллекции живописи и скульптуры, известен и как крупный нумизмат. Был расстрелян в 1919 году в Петропавловской крепости.

Картина поступила в коллекцию как работа неизвестного флорентийского художника XVI–XVII веков круга Рафаэля. Экспертизы 1989, 1991 и ок. 1993 годов приписывали живописное произведение разным авторам: Доменико Пулиго, Джулиано Буджардини (1475–1555), Франческо Граначчи (1469–1543). Все эти художники так или иначе испытали в своём творчестве влияние Рафаэля, интерпретировали его образцы, следуя своей манере и художественному видению.

Тип лица Мадонны в представленной картине, колорит и трактовка формы при помощи мягкой, холодноватой по тону светотени, образующей прозрачную дымку в изображении лиц и пейзажа, сближают работу с произведениями Доменико Пулиго, флорентийского живописца эпохи Высокого Ренессанса и раннего маньеризма. Ближайшим к данной картине аналогом является «Мадонна с Младенцем и Св. Иоанном Крестителем» из Музея изящных искусств Томаса Анри в Шербур-ан-Котантен в Нормандии.

Доменико Пулиго учился в мастерской Ридольфо Гирландайо (1483–1561) и Андреа дель Сарто (1486–1530). Художник работал во Флоренции и писал полюбившийся зрителям тип Богоматери — молодой прекрасной девушки с младенцем на руках, также был известен как портретист.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

XIX век (до 1891) — коллекция Великой княгини Александры Георгиевны; После 1891 г. и до начала XX века — коллекция Великой княгини Марии Георгиевны, супруги Великого князя Георгия Михайловича; 27.09.2019 — Eppli Auktionshalle, lot 1600 (Florentiner Meister, Italien 16./17. Jh., Umkreis/Nachfolge Raffael).

Н.П.



Орацио Самаккини
1532, Болонья – 1577, Болонья
СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО
С ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ И АНГЕЛОМ

1560–1570-е годы

Дерево (паркетировано), масло

89,5 × 74 см

Центром композиция картины является фигура Богоматери в жёлто-лиловом одеянии: за Её спиной слева расположился Иосиф, справа из-под насыщенного зелёного цвета занавеса выглядывает маленький Иоанн Креститель, на первом плане на белой простыне и красной подушке изображён Младенец Христос, а справа к Нему приближается ангел с корзиной роз и вишен. Сцена полна внутреннего движения, которое передают «танцующий» ритм складок одежд, линии пальцев рук Марии, Иосифа, ангела. Прекрасно выписаны детали: шитьё на подушке Младенца, орнамент пояса ангела, рисунок цветов и др.

Скрытый смысл изображённого — предвосхищение жертвенного пути Иисуса. На это указывают и ярко-красное пятно подушки под головой Младенца, и еле различимая прозрачная вуаль в руках Марии, которой Она словно собирается прикрыть тело спящего ребенка, а после распятия обернёт голову Своего снятого с креста Сына. Сон трактован как образ смертного забвения, шипы роз — как символ Страстей Господних, а плоды вишни — знак крови Христовой.

Орацио Самаккини профессионально сформировался в Болонье под влиянием стиля крупных мастерских Тибальди и семьи Фонтана. В 1563 году жил в Риме и участвовал в росписях Бельведера и Королевского зала (Sala Regia) в Ватикане, работал в городах Эмилии-Романии (Болонья, Парме, Кремоне и др.). Он был автором многофигурных живописных композиций и фресок на религиозные и светские сюжеты, также известен как рисовальщик, оставивший большое графическое наследие. Мастер в своём искусстве соединил классические элементы композиций Рафаэля, присущую Микеланджело пластичность трактовки форм, изящность рисунка итальянских маньеристов и насыщенный колорит южно-нидерландской живописи начала XVI века.

Стилистически близкими представленной работе являются, например, «Крещение Христа» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; дерево, масло, 76 × 52 см), «Святое Семейство со Св. Екатериной, Св. Маргаритой и Св. Франциском» (Художественная галерея Южной Австралии, Аделаида; дерево, масло, 102 × 86,5 см), «Коронование Марии» (Национальная пинакотека, Болонья; дерево, масло, 328 × 225 см).

Н.П.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

частная коллекция,
Германия;
20.05.2017 — Lemperz, Köln,
lot 1022 (Orazio Samacchini).

ВЫСТАВКИ:

Картина длительное время находилась в экспозиции Музея Среднего Рейна в городе Кобленц, Германия.

АТТРИБУЦИЯ:

С творчеством Орацио Самаккини данную картину связал бывший директор Музея Кайзера Фридриха в Берлине (сейчас — Музей Боде) Херманн Циммерман, отметивший характерные черты манеры художника.

СОХРАННОСТЬ:

По левому краю деревянная основа на несколько сантиметров обрезана по вертикали.



Джованни Беллини, мастерская
1430, Венеция – 1516, Венеция
ОБРЕЗАНИЕ ХРИСТА

Начало XVI века

Дерево, масло

62,5 x 106 см

В основе изображения — история из Евангелия от Луки (Лк. 2:21), согласно которой Младенец Христос был обрезан, как все еврейские дети: «По прошествии восьми дней, когда надлежало обрезать Младенца, дали Ему имя Иисус, наречённое Ангелом прежде зачатия Его во чреве».

На картине Младенец Христос изображён обнажённым, сидящим на подушке на столе или алтаре, сжимающим кулачки, пока священник выполняет ритуал. Мать, Дева Мария нежно поддерживает Его; старик позади — его отец, Иосиф. Служитель слева, лицо которого скрыто в тени, приподнимает мантию священника рукой в перчатке. Справа молодая женщина придерживает ткань, покрывающую часть стола. Они словно раздвигают занавес, чтобы показать главное событие, отсылающее нас не только к моменту из детства Христа, но и к будущей истории Страстей и Его жертвенной смерти: подобно агнцу на заклании Он проливает здесь свою кровь.

В эпоху Возрождения этот сюжет распространился в европейской живописи в связи с активной деятельностью религиозных орденов, поклонявшихся крови Христовой. Члены этого ордена часто выступали заказчиками таких картин.

Данная работа по своим стилистическим признакам близка творчеству Джованни Беллини и художников его мастерской. Исследователи считают, что композиция восходит к утраченному оригиналу, созданному мастером около 1490 года. При создании композиции Джованни Беллини мог опираться на образцы в творчестве своего отца Джентиле Беллини. Существует версия, что отправной точкой также могла послужить картина Андреа Мантеньи «Принесение во храм» (1465–1466, Государственные музеи, Берлин), повторенная в то же время Джованни Беллини (Фонд Кверини-Стампалья, Венеция).

Довольно большое количество реплик композиции «Обрезание Христово»¹ выполнено учениками и последователями Джованни Беллини. Среди наиболее известных дошедших до нас вариантов — картина из Лондонской национальной галереи (ок. 1500; дерево, масло,

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:
Частная коллекция, Италия;
21.05.2016 — Lempertz auc-
tion, Köln. Lot 1201 (Giovanni
Bellini, studio of — The Cir-
cumcision of Christ).

ЭКСПЕРТИЗА:
Hermann Foss 20.10.1953.

1 Heinemann F. Giovanni Bellini e i Belliniani. Venice, 1962. Vol. 1. P. 42–43, cat. no. 145.



74,9 × 102,2 см)², которая подписана Джованни Беллини, но всё же считается работой его мастерской. Есть вариант и в ГМИИ им. А.С. Пушкина, атрибутированный художнику Винченцо Катена (после 1500 года; холст, перевод с дерева, масло, 77 × 104 см). В некоторых произведениях фигуры представлены на чёрном, в других — на пейзажном фоне. Нередко мужской фигуре слева придавались портретные черты лица, вероятнее всего отсылая к заказчику. Повторения композиции отличаются друг от друга по уровню исполнения и по манере, что связано с индивидуальностью мастеров — последователей Беллини.

Края плаща священника украшены буквами — имитацией арабской каллиграфии, часто используемой в итальянской живописи Средневековья и эпохи Возрождения для обозначения библейских персонажей, родившихся в Святой Земле. Полосатый головной убор священника — с цветочным орнаментом, похожим на те, что встречаются на персидской и османской керамике, а женщина в жёлтой вуали носит чепец, вышитый рядами жемчуга, что, вероятно, также должно было являться признаком её восточного происхождения. Все эти детали отражали торговые и дипломатические отношения между Венецией и Османской империей, а характерные элементы в одеянии героев сообщали зрителю, что сакральная история происходила на Востоке.

Произведение, представленное в каталоге, отличается сочетанием богатой палитры и высокого уровня художественного исполнения.

Н.П.

2 *Маркова В.* Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Собрание живописи, Италия. В 2 т. Т. I: Итальянская живопись VIII–XVI веков. М., 2002. С. 142–144.

Джованни Беллини, круг
1430, Венеция – 1516, Венеция
МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ, ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ
И СВЯТЫМ ИАКОВОМ (СВЯТОЕ СОБЕСЕДОВАНИЕ)

Первая треть XVI века

Холст, масло

85 × 101 см

Композиция относится к распространённому в эпоху Возрождения типу представления Богоматери в окружении святых, монахов (как правило, основателей монашеских орденов) и заказчиков, которое в истории искусства получило название Святое собеседование (*Sacra conversazione*).

В центре картины изображена Дева Мария — с Младенцем Христом на коленях Она сидит на возвышении за парапетом. Справа представлен Св. Иаков с книгой в одной руке и посохом в другой, слева от Богоматери — Св. Иоанн Креститель с крестом. Фигуры находятся в едином пространстве и пребывают в состоянии безмолвного духовного общения. За их спинами открывается идеальный пейзаж — сакральная история перенесена в пространство природы. В Венеции такая иконография распространилась в 1470-х годах под влиянием творчества Джованни Беллини и его мастерской и стала основной композиционной формулой для алтарей и других произведений религиозной живописи.

Атрибуция работы представляет непростую задачу, в том числе и из-за сохранности. Несомненно, автор принадлежал к венецианской школе живописи и находился под влиянием творчества Джованни Беллини, о чём можно судить по манере исполнения, мягкости моделировок форм и одежды, передаче света, характерной дымке, объединяющей пространство и фигуры.

В мастерской Беллини работали талантливые помощники и ученики, следовавшие манере и образцам своего учителя и наполнявшие рынок близкими ему по иконографии и стилю полотнами. В поздние годы такими художниками были Джироламо да Сантакроче (ок. 1490–1556), Витторио Беллиниано (Витторе ди Маттео, 1456–1529), Рокко Маркони (до 1490–1529). Под влиянием великого венецианца творили такие мастера, как Андреа Превитали (1480–1528), Марко Базаити (ок. 1470–после 1530), Бенедетто Диана (Рускони, ок. 1460–1525), Винченцо Катена (1470–1531) и др. Практически каждый из них обращался к мотиву Святого собеседования. Вероятно, ближе всего к стилистике нашей работы творчество Марко Базаити, однако говорить об авторстве с уверенностью затруднительно.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

05.05.2017 — Galartis SA, Crissier, Switzerland, lot 29 (Bellini Giovanni (entourage de), école Italienne du XVIème siècle, La Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste et saint Jacques).

Н.П.

Нидерландский мастер,
последователь Робера Кампена (ок. 1378–1444)
МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ В АПСИДЕ
С МУЗИЦИРУЮЩИМИ АНГЕЛАМИ

Конец XV – начало XVI века

Дерево, масло

54,6 x 42,8 см

Данная композиция — повторение утраченной работы нидерландского художника Робера Кампена. Оригинал выполнен около 1420 года. Живописное произведение было крайне популярно и многократно копировалось. На сегодняшний день существует более 60 реплик (с отличиями в деталях), ни одна не датируется временем жизни Кампена, период их создания исследователи определяют хронологическими рамками с 1480 по 1530 годы. Самый известный и один из ранних вариантов хранится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке (ок. 1480, холст, перевод с дерева, масло, 45,1 x 34,3 см). Представленная в каталоге картина чуть больше по размеру, но в деталях и художественном решении ближе всего соответствует именно нью-йоркской работе. Химический анализ пигментов, проведённый во время исследования в Москве (физик Конова И.В.), особенности основы картины дают возможность датировать картину концом XV – началом XVI века.

Вместе с Яном ван Эйком Робер Кампен (или Мастер из Флемаля) стоял у истоков ранней нидерландской масляной живописи. Кампен руководил крупной художественной мастерской в Турне, а среди его учеников был Рогир ван дер Вейден. Будучи современником великих миниатюристов, работавших над иллюминированием рукописных книг, художник сам обладал прекрасной тонкой манерой письма, что проявляется в передаче красоты деталей в нашей работе. Вытянутые пропорции фигур, рисунок драпировок выдают большое влияние готического искусства, тогда как стремление придать пространству и формам реальность — черты новой эпохи Возрождения.

Востребованность сюжета определялась расцветом культа Богородицы в XV и XVI веках в Нидерландах, где хранились и особым образом почитались реликвии, с Ней связанные: волосы, капли молока, частица пояса.

Мотив грудного вскармливания Младенца Христа восходит к византийскому типу икон «Галактотрофуса» (греч. — «Млекопитательница»). Стоящая в апсиде Богородица символизирует Церковь или скинию, в которой находятся Тело и Кровь Христовы. В символической интерпретации работы присутствует мотив жертвоприношения, как и образ Евхаристии. Музыцирующие на лютне и арфе ангелы напоминают о литургии, вызывая в памяти зрителя современные художнику гимны, восхваляющие добродетели Богородицы: милосердие и доброту.

Н.П.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:
Collection Auersperg, Graz;
Dr. Otto Fröhlich, Vienna;
Han Coray, Erlenbach;
01.10.1930 — Auction
Sammlung Han Coray,
Wertheim, Berlin, cat. no. 58;
29.03.2017 — Neumeister,
Munich, Germany, lot 250
(Robert Campin, Follower. The
Virgin and Child in an Apse
with Two Angels).



Робер Кампен, последователь.
«Мадонна с Младенцем в
апсиде». Метрополитен-музей,
Нью-Йорк



Нидерландский мастер,
последователь Яна ван Эйка (ок. 1385 или 1390–1441)
МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ

XV–XVI века

Дерево (паркетировано), масло

61,5 × 47,5 см

Прекрасное по качеству исполнения живописное произведение, в разное время считавшееся работой то Гуго ван дер Гуса (1440–1482), то Амброзиуса Бенсона (1490–1550), восходит к творческому наследию великого нидерландского художника Яна ван Эйка и является цитатой из утраченного алтаря «Мадонна с Младенцем и заказчиком (Мальбекская Мадонна)»¹. Этот алтарь был заказан ван Эйку настоятелем монастыря Св. Мартина в Ипре Николасом ван Мальбеком и установлен после смерти заказчика в 1445 году в одной из капелл в церкви Св. Мартина. Художник умер во время выполнения работы ещё в 1441 году и, по свидетельству современников, оставил произведение незавершённым. Сохранились два рисунка центральной створки алтаря. Один из них приписывается Петрусу Кристусу (1410–1475)² (ок. 1450, Галерея Альбертина, Вена; бумага, серебряный штифт, 27,8 × 18 см). Петрус Кристус обосновался Брюгге в 1444 году и после ван Эйка занял главное положение в художественной школе Брюгге. Он нередко писал близкие по иконографии и стилистике Яну ван Эйку образы. Некоторые картины ранее приписывались последнему и теперь относятся исследователями к творчеству Кристуса.

В XVII столетии каноник монастыря в Ипре Петрус Вейтс заказал копию алтаря «Мальбекская Мадонна» неизвестному художнику. Эта реплика хранится сейчас в Музее Гронинге в Брюгге. В 1760 году оригинальный алтарь Яна ван Эйка был вынесен из собора Св. Мартина в связи с ремонтом храма, а в 1790-е годы во время Французской революции он исчез.

Мадонна из нашего каталога — это поясное изображение Марии ипрского алтаря: поза Матери и положение Младенца совпадают с теми, что когда-то написал Ян ван Эйк, о чём мы можем судить по копии XVII века. Ритм складок одежд, рисунок деталей совпадают. Изменён только фон — Мария помещена в затемнённое пространство готиче-

1 Jones S.F. New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's 'Van Maelbeke Virgin' // *The Burlington Magazine*. Vol. 148, No. 1235. Dutch, Flemish and German Art (Feb., 2006), pp. 73–81.

2 Ainsworth Maryan W., with contributions by Maximilliaan P. J. Martens. *Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges*. New York, Metropolitan museum of art, 2013. P. 182–184. Cat. 22.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:
08.05.1929 — J. Fiévez, Brussel, Collection M.M. G... et autres provenances, 1929-05-08, lot. 51 (afb. zwart-witreproductie als Hugo van der Goes);
До 1932 — арт-дилер Пол Ларсен, Лондон (согласно записи на фотографии из фотоархива М.Ю. Фридлендера: «Kfth. P. Larsen, Londen, 1932»);
1932 — частная коллекция, Бельгия (согласно пометке на обороте фото в фотоархиве М.Ю. Фридлендера: «Van Eyck, copie XVIe s. / Belgique, coll. privée / Centre PR.F.»);
1952 — частная коллекция Хейзе;
1963 — Гент, распродажа коллекции Хейзе, лот 329 (als Ambrosius Benson);
1963 — частная коллекция, Нью-Йорк (согласно пометке на фото из фотоархива М.Ю. Фридлендера: «Thans / New York»);
16.05.2006–
18.05.2006 — Servarts Beaux-Arts (Brussels), lot 75 (als



ского храма, из окон которого виден характерный для нидерландской живописи Возрождения пейзаж.

Этот образ мы также встречаем на алтарях «Мадонна с Младенцем, святыми и донатором» Яна ван Эйка и мастерской (1441, Коллекция Фрик, Нью-Йорк) и «Мадонна с Младенцем, донатором и Св. Елизаветой» работы Петруса Кристуса (ок. 1450, Галерея живописи, Берлин).

Визуальный анализ и исследование основы, грунта, проведённые по время реставрации в Москве, характер подготовительного рисунка, особенности живописи свидетельствуют, что работа была выполнена не позднее XVI века.

Н.П.

17de-eeuwse kopie naar Jan van Eyck).

RKD — 56378 (after Jan van Eyck, Virgin and Child, na 1445, zeer waarschijnlijk 17de eeuw).



Неизвестный художник XVII века
«Триптих Петруса Вейтса»
Музей Гронинге, Брюгге



Петрус Кристус «Мадонна
с Младенцем и заказчиком»
Рисунок
Галерея Альбертина, Вена

Мастер Золотой парчи, приписывается
Последняя четверть XV века, Южные Нидерланды
МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ

Конец XV века

Дерево (паркетировано), масло

44 × 31 см (с оригинальной рамой — 58 × 45,5 см)

На обороте две рукописные и две печатные наклейки: «Musée du Louvre MNR 853/ecole flamande XV e s. Vierge à l'Enfant» «faux»; «MNR 853 Ecole Flamande XV. Vierge à l'Enfant» «faux»; «MNR 854 atr. a Simon Marmion»; «Tabllesaux Vierge à l'Enfant».

Прекрасная молодая Мария с каштанового цвета и золотистым отблеском волнистыми волосами ниже плеч, облачённая в синюю тунику с вышитыми золотом рукавами и в бордовой накидке, едва прикрывающей Её голову, держит на руках и прижимает к груди полулежащего на белой ткани Младенца Христа, скрестившего ножки. Богоматерь немного склонила голову, Её глаза прикрыты, лицо с высоким лбом и тонкими чертами обращено к Сыну. Белая прозрачная вуаль ложится Ей на шею. Выразительны вытянутые пальцы Мадонны, элегантная отстранённость от зрителя. Младенец Христос прикасается к обнажённой груди Матери щекой. Мадонна с Младенцем находятся под ажурной золочёной сенью храма. Перед Богоматерью алтарь, покрытый зелёной драпировкой, на который она словно кладёт Младенца, за Её спиной — характерный для Нидерландов пейзаж, в котором видны небольшие строения и храм. Вид открывается за тонкими колонками чёрного мрамора с золотыми капителями. Изображение заключено в декоративную раму с растительным орнаментом, которая дополняет ансамбль.

Иконографический тип Богоматерь «Млекопитательница» был заимствован из византийской традиции и стал чрезвычайно популярным в XIV и XV веках в Европе, как на Юге, в Италии, так и на Севере, в Нидерландах. Первоначально работа могла быть частью религиозного диптиха со второй створкой, изображающей молящегося заказчика, повёрнутого к Младенцу, т. к. жест Его правой руки можно истолковать как благословление.

Само изображение восходит к алтарным работам Рогира ван дер Вейдена (1400–1464), в частности, к его образу Богоматери из известной работы «Евангелист Лука, рисующий Мадонну» (ок. 1435–1440, Бостон, Музей изящных искусств).

Мнение специалистов об авторе работы менялось. С одной стороны, она приписывалась французскому живописцу и миниатюристу Симону Мармиону (ок. 1425–1489), с другой — т. н. Мастеру золотой парчи, анонимному художнику, условное имя которому дал искусствовед Макс Фридендер, объединив стилистически схожие картины в группу произведений, создававшихся в Южных Нидерландах примерно в 1480–1499 годах. В большинстве случаев фон или архитектурные детали в этих произведениях украшались растительными мотивами, написанными золотой краской как своего рода имитация золотой парчи. Несомненно, в работе присутствует синтез французского миниатюрного письма и фламандской мягкости в трактовке колорита.

Н.П.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

1937 — арт-дилер Жак Баكري, Париж (согласно записи на фотографии из фотоархива М. Фридендера: 'Bacri frères / VI.37')

1945 — картина числилась в списках французской государственной организации «Восстановление национальных музеев», Париж (M.N.R. Récupération Française, Paris), которая занималась возвращением во Францию после Второй мировой войны украденных нацистской Германией произведений искусства, в том числе из Лувра. Inv./cat.nr M.N.R. 853 (als toegeschreven aan Simon Marmion); 30-03-2017 — Bacri Frères Antiquaires, Sotheby's, Paris, lot 16 (Dans le goût de Dirk Bouts, La Vierge à l'Enfant); 12-04-2018 — Hampel, München, lot 1176 (Simon Marmion, Maria Lactans).

RKD 62683 (Anoniem Zuidelijke Nederlanden (hišť. regio) laatste kwart 15de eeuw or Meeſter met het Goudbrokaat free after Rogier van der Weyden).



Герард Давид, мастерская
1460, Аудеватер – 1523, Брюгге
МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ

Начало XVI века

Дерево, масло

33,5 × 24,5 см

Молодая Богоматерь с Младенцем Христом у небольшого стола или алтаря с открытой книгой, яблоком и вишнями представлены на фоне холмистого пейзажа. Поза полулежащего Младенца, спеленутого до пояса в белую ткань, отсылает нас к образу Заклания, яблоко и вишни — к сюжету о грехопадении и утрате рая, а книга символизирует источник мудрости и познания. Всё вместе — это знаки жертвы, возложенной на алтарный престол и приносимой Богоматерью во искупление рода человеческого.

Картина написана в мастерской нидерландского мастера Герарда Давида, работавшего в городе Брюгге, куда он переселился из Харлема в 1484 году. Здесь художник испытал влияние Ганса Мемлинга, сформировал свой узнаваемый стиль, а после смерти учителя занял главенствующее среди местных живописцев положение.

В Брюгге XV–XVI веков особенно развился культ Богоматери: изображения Девы Марии встречали жителей как в живописных алтарных композициях в интерьерах соборов, так и в скульптурной декорации фасадов домов, церквей, небольших часовен и просто ниш и навесов на перекрестках улиц. Большие соборы, камерные церкви были посвящены Марии, многочисленные религиозные братства были связаны с культом Богородицы, а его расцвет — с особо почитаемыми реликвиями, хранившимися в городе: в соборе Св. Донатиана находились пряди волос и капли молока Богоматери. Повышенное внимание к Деве Марии повлекло за собой широкое распространение её образов — как в больших алтарных композициях, так и в формате камерных живописных работ. Источниками иконографии служили византийские иконы. Их влияние усилилось в связи с проходившим в Италии Ферраро-Флорентийским собором (1438–1445), во время которого Восточная и Западная церкви подтвердили общее понимание места и роли Богородицы в христианской доктрине. Византийские иконы копировались и адаптировались художниками для западного вкуса, наполнялись жанровыми мотивами и особым лиризмом в прочтении взаимоотношений Матери и Дитя. В картине из каталога мы видим отсылку к образу Богоматери «Млекопитательницы», однако греческий извод здесь сочетается с натурным пейзажем и точной передачей предметного мира, характерными для североевропейской живописи.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:
28.05.2019 — Vanderkindere,
Brussels, Belgium, lot 103
(Atelier de Gérard David).

Н.П.



Йос ван Клеве (?)

1485, Клеве – 1541, Антверпен /

Корнелис ван Клеве (?)

1520, Антверпен – 1567, Антверпен

МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ

XVI век

Дерево, масло

42,6 × 31,5 см

Выполненная на высоком художественном уровне небольшая по своим размерам композиция была вдохновлена живописной работой «Мадонна с веретеном», созданной в мастерской Леонардо да Винчи, которая дошла до нас в нескольких вариантах, среди которых один принято считать оригинальным (ок. 1501, частное собрание, Нью-Йорк; холст, перевод с дерева, масло, 50,2 × 36,4 см). Известно около 40 повторений этой работы, которая изображает юную деву Марию и Младенца Христа, держащего веретено в виде распятия.

Картину из нашего каталога авторы исследования, посвящённого «Мадонне с веретеном», Мартин Кемп и Тереза Уэллс отнесли к группе из трёх схожих по деталям произведений, назвав их «Мадонна с веретеном, яблоком и вишнями». Эти три картины отличает отсутствие пейзажа на заднем плане — его заменяет тёмный фон с зелёной драпировкой. Также особенность их композиций — разработка первого плана с включением элементов натюрморта: яблока и трёх плодов вишни. Вишни в этом контексте следует рассматривать как символы Рая, а яблоко указывает на Древо познания и грехопадение человека. Свой крест Младенец Христос располагает именно над вкушённым плодом из Рая, тем самым символизируя искупление первородного греха человечества своими будущими страданиями. Мария и Иисус символически воспринимаются здесь как Новая Ева и Новый Адам.

Натюрморт на первом плане, а также особенности технологии исполнения (способы обработки доски, нанесения красочного слоя) говорят в пользу северного происхождения картины. В истории своего бытования она приписывалась мастерской антверпенских художников ван Клеве — сначала Йосу ван Клеве, затем его сыну Корнелису ван Клеве. Впоследствии картина получила более нейтральную атрибуцию — «последователь Леонардо».

Йос ван Клеве известен своим увлечением итальянской живописью — работами Леонардо, Рафаэля и др. Он создал большое количество камерных композиций с изображением Мадонны и играющего у Неё на руках Младенца, используя композиционные формулы итальянцев. Стилистически данная картина близка образцам живописи Йоса ван Клеве — в частности, рисунок головы, цвет волос, особенности черт лица маленького Иисуса об этом свидетельствуют (см. например, «Богоматерь со спящим Младенцем в пейзаже» (между 1515 и 1520 годами; Музей изящных искусств, Будапешт).

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

04.06.1986 — Christie's, New York, lot 104 (Cornelis van Cleve);

01.05.2019 – Christie's, New York, lot 208 (Follower of Leonardo da Vinci, 16th Century).

ЛИТЕРАТУРА:

Kemp M. and Wells T. Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder: A Historical & Scientific Detective Story, London, 2011, p. 212, fig. 100, as After Leonardo da Vinci.

ВЫСТАВКИ:

Paris, Grand Palais, 1972, no. 14, as Joos van Cleve (этикетка на обороте).

Н.П.



Кёльнский мастер
Вторая половина XV века
ВВЕДЕНИЕ МАРИИ ВО ХРАМ

Около 1500 года

Дерево, темпера

72 × 58,5 см

В основе сюжета произведения лежит событие, описанное в Протоевангелии Иакова и Евангелии Псевдо-Матфея. Когда Богоматерь достигла трёх лет, Её родители Иоаким и Анна исполнили данный ими ранее обет посвятить Дочь Богу. Они отправились в иерусалимский храм, где Мария, несмотря на возраст, легко преодолела 15 высоких ступенек, была встречена и благословлена первосвященником Захарией.

Действие на картине развивается в немецком городе, а история Богоматери отнесена на второй план. Вытянутая как свеча одинокая фигурка Марии повернута к нам спиной, Её хрупкость особенно остро ощущается зрителем в сравнении с доминирующим объёмом цилиндрического здания храма с готическими сводами, возвышающегося над Ней. Вдали у алтаря Её встречает первосвященник. На первом плане картины, справа и слева от центра представлены по-современному одетые горожане. Слева — это Родители Пречистой Девы Иоаким и Анна, они склонили друг к другу головы и молитвенно подняли перед собой руки. Справа мужчины, богато одетые в длинные платья, остроносую обувь, красивые головные уборы, с кошельками и ножами на поясе обсуждают текущие дела и что-то считают на пальцах. Они не видят маленькую Богоматерь, за их спинами только женщина в белом головном уборе обратила свой взгляд на божественное событие и молитвенно смотрит на происходящее. Такое сопоставление сакрального и земного характерно для живописи немецкого Возрождения. Сакральная история как бы погружается в пространство жизни горожан и символически — в мир каждого человека.

Атрибуцию произведения сделала искусствовед д-р Анна Морат-Фромм, специалист по немецкому искусству, приписав данную работу анонимному художнику, работавшему в Кёльне в конце XV — начале XVI века, приверженцу позднего готического стиля. Особенности его почерка близки произведениям Мастера жизни Марии — автора алтаря в соборе города Ахен, изображающего сцены земного пути Богоматери. К группе произведений этого художника также относится «Распятие» (ок. 1465, Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн) и другие композиции разрозненных алтарей. Произведение из каталога, возможно, также когда-то было частью створчатого алтаря.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ:

16.11.2019 — Lempertz,
Cologne, lot 1006
(Kölner Meister um
1500 — Tempelgang Mariens).

ЭКСПЕРТИЗА:

Dr. Anna Moraht-Fromm,
Berlin, September 2019.

Н.П.



ЦАРИЦА НЕБЕСНАЯ

Образ Богородицы в русской и европейской живописи XV – начала XX веков

СОСТАВИТЕЛЬ

Проказина Надежда Владимировна

Подписано в печать 14.03.2023 Формат 70x100/8. Усл. печ. л. 23.1. Тираж 1000 экз. Заказ 91
Издательский дом «Лингва-Ф», 105066, Москва, ул. Старая Басманная, д.34, www.lingva-f.ru
Типография ООО «Велкам Принт», www.welcome-print.ru