

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-400-410>



Икона «Богоматерь с Младенцем (Умиление)» XIII века из московского частного собрания

Л. М. Евсева 

Музей русской иконы имени Михаила Абрамова
Москва, Российская Федерация
lilia.m.evseeva@gmail.com

Для цитирования:

Евсева Л. М. Икона «Богоматерь с Младенцем (Умиление)» XIII века из московского частного собрания // *Визуальная теология*. 2024. Т. 6. № 2. С. 400–410. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-400-410>

Аннотация. Происхождение иконы «Умиление» из московского частного собрания неизвестно. В 1949 г. образ находился в частном собрании в Риме. Памятник дошёл до нас с утратами. Доска иконы снизу и её поля опилены, фон заново загрунтован, красочные слои сохранились не полностью. Иконография образа византийская, типы ликов и манера письма исполнены преимущественно по византийским канонам. Однако лики и обнажённые части тела впечатляют своей статуарностью и вещественностью. Мы предполагаем местом создания иконы Сицилию. Решающим аргументом является органическое знание художником византийской традиции. Также можно предположить влияние скульптуры на художника-иконописца, что связано с высоким художественным уровнем каменной пластики на Сицилии и в Южной Италии в первой половине XIII в. Подобное подражание скульптурному образу было характерно для художников Рима, Пьетро Каваллини и Якопо Торрити, но уже во второй половине XIII века.

Ключевые слова: Богоматерь, Умиление, Елеуса, икона, иконография, живопись, скульптура, Византия, Сицилия, художественная традиция, культурное влияние.

The 13th century icon ‘The Mother of God Eleousa’ from a private collection in Moscow

Liliya M. Evseeva 

The Mikhail Abramov Museum of Russian Icon, Moscow, Russian Federation
lilia.m.evseeva@gmail.com

For citation:

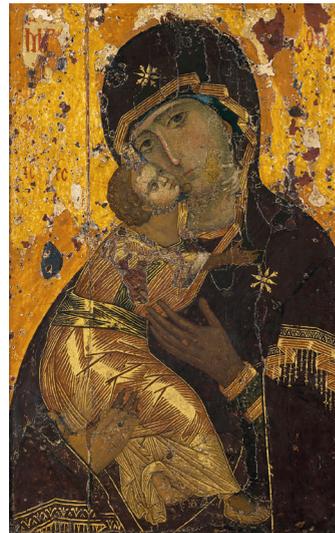
Evseeva L. M. The 13th century icon ‘The Mother of God Eleousa’ from a private collection in Moscow. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 2. Pp. 400–410. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-400-410>

© Евсева Л. М., 2024

Abstract. The origin of this 'Eleousa' icon is unknown. In 1949, the image was in a private collection in Rome. The icon suffered losses. The board was sawed off at the bottom; the background was re-primed; the layers of paint are incompletely preserved. The iconography of the image is Byzantine and the manner of painting complies with Byzantine canons. However, the holy faces and naked body parts are statuesque and impress the viewer with their materiality. A likely provenance is Sicilian, artist's familiarity with Byzantine tradition being the strongest evidence. The master was likely influenced by stone sculpture, flourishing in Sicily and Southern Italy in the first half of the 13th century. Such imitation of sculptures in painting was well known to contemporary Roman artists, e.g., Pietro Cavallini and Jacopo Torriti.

Keywords: Virgin of Tenderness, Eleousa, icon, iconography, painting, sculpture, Byzantium, Sicily, artistic tradition, cultural influence.

Икона «Богоматерь Умиление» была приобретена в 2005 г. искусствоведом и коллекционером А. Л. Расторгуевым на аукционе в Лондоне и привезена в Москву (ил. 1). Происхождение памятника неизвестно. Согласно изданию Э. Гаррисона, включающему более двухсот итальянских икон XIII в., в 1949 году образ находился в частном собрании в Риме [Garrison 1949, 11].



Ил. 1. Богоматерь Умиление. Икона. Вторая четверть XIII в. Сицилия (?).

Москва, частное собрание. Фото: Павел Муреев (слева)

Ил. 2. Богоматерь Умиление (Владимирская). Икона. Первая треть XII в. Византия.

Москва, Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 14243 (справа)

Доска иконы снизу и её поля опилены (размер в настоящее время составляет 110 × 64 см). Живопись памятника дошла до нас с большими утратами. Фон заново загрунтован и вызолочен в XVIII или XIX в., первоначальный левкас с золотым фоном сохранился в виде полосы по абрису фигуры Богоматери. Лепной нимб

является дополнением более позднего времени, но реставрационная проба справа от головы Младенца позволяет видеть первоначальный лепной нимб, он меньшего размера и с более мелкими орнаментальными формами.

Красочный слой на лице Марии существенно пострадал, на лице Младенца частично потёрт. Живопись рук Марии и Младенца – с утратами и тонированными вставками, как и живопись ног Младенца; наиболее сохранный их часть – ступня левой ноги. Ассист на одеяниях Младенца и мафории Богоматери, изображение звёзд и подвески мафория вызолочены в позднее время, первоначально они были исполнены тонированными тёплым тоном белилами. Лики ангелов сохранились частично, как и золотая разделка их крыльев¹.

Иконография образа Богоматери, обнимающей (милующей) Младенца, – типично византийская. «Умиление» было распространено в XII веке, наиболее знаменитая византийская икона этой иконографии (ил. 2) была широко почитаемая на Руси (ныне в Третьяковской галерее). Однако известны лишь единичные памятники в данном иконографическом типе с ростовым изображением Богоматери. Пример ростового «Умиления» имеется в палеологовской стенописи – роспись придела собора монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе, где образ размещён в виме [Лазарев 1986, табл. 478].

Живопись иконы «Умиление» производит двойственное впечатление, в ней прослеживаются черты двух разных художественных культур. Типы ликов и манера письма исполнены преимущественно по византийским канонам. Тонкий лик Марии следует античному типу красоты, лик сына имеет младенческие черты. Объёмы ликов созданы приёмами византийской живописи: розово-охристая карнация написана слитным мазком, участки притенений образованы открытой поверхностью светло-зеленого санкиря. Однако «света» теряют характерную для Византии графическую подвижность и условность, даны как бы неровные сгустки света, застывшие на достаточно плотной вещественной поверхности формы. Создаётся впечатление статуарности ликов, особенно выразительной в изображении Младенца. Его лик и шея, при абсолютной шарообразности головы, обнажённые руки и ступни ног поражают округлостью пластики и убедительной вещественностью. Но в этих объёмных, естественных по пропорциям и контурам формах мало от живой плоти, пластика головы и обнажённых частей тела скорее напоминает мраморное изваяние. Впечатление во многом усиливают общая композиция иконы, конкретность пространственного взаимодействия фигур Младенца и матери: Младенец плотно сидит на руке матери, его ноги зримо опираются на её руку и складки мафория. Это качество в живописи иконы – нечто новое, ранее неизвестное византийской живописи. При этом сложная драпировка гиматия Младенца, каскадами падающие складки с его спины и взвихрившийся и отлетевший в сторону край даны в традиции одного из самых рафинированных и условных вариантов византийской живописи позднего XII века.

Впечатление статуарности есть и в фигуре Марии. Его создают глубокие складки мафория и платья с затенениями в виде чёрных полос, что характерно и для византийской живописи начиная с первой четверти XIII в. с её поисками

¹ Последняя реставрация иконы была проведена в 2022 г. В. В. Барановым. Им же, как и реставратором Н. Б. Фоломешкиной, установлена сохранность авторской живописи на иконе.

пластической выразительности образов; в качестве примера можно указать икону этого времени «Богоматерь с Младенцем» из Византийского музея в Афинах [Пиотровский, Пятницкий 2017, 218] (ил. 3). Однако в живописи иконы из московского собрания как бы перейдена мера условности в изображении драпировок: складки платья над коленом Марии круглятся и складываются в подобие заломов реальной материи. Аналогию складок-заломов встречаем в памятниках, связанных с Италией: на флорентийской иконе «*in maniera greca*» середины – третьей четверти XIII в. «Богоматерь с Младенцем на троне со сценами из жизни Марии в клеймах» (ГМИИ имени А. С. Пушкина) [Маркова 2002, 36–39] (ил. 4) и на иконе «Архангел Михаил» конца XIII в., написанной, по всей видимости, в Пизе одним из осевших в Тоскане греческих художников [Лазарев 1986, 151, табл. 434].



Ил. 3. Богоматерь с Младенцем. Икона. Византия, первая четв. XIII в. Афины, Музей византийского и христианского искусства.

Источник: Пиотровский, Пятницкий 2017, 218 (слева)

Ил. 4. Богоматерь с Младенцем на троне со сценами из жизни Марии в клеймах. Икона.

Флоренция, сер. – третья четв. XIII в. Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Источник: Маркова 2002, 36, кат. № 10 (справа)

Указанные особенности иконы из московского собрания заставляют искать среду, в которой был создан образ. В первой публикации икона датирована Э. Гаррисоном второй половиной XIII в., местом её создания названа Сицилия. Нам представляется убедительным данное указание на место создания памятника, но время его создания видится более ранним.

В определении художественного центра, мастером которого написана икона из московского частного собрания, решающим аргументом является органическое знание художником византийской традиции, на что в московской иконе указывает умелое использование византийских иконографии и художественных приёмов. Иные художественные импульсы, отличные от византийских,

по нашему мнению, связаны с итальянской художественной культурой, для которой был свойственен интерес к статуарности и конкретности образов.

В XIII веке во многих городах Италии мастера открыли для себя высокую живопись Византии, духовную значимость её образов и совершенную форму. Органичное знание византийской живописи на территории Апеннинского полуострова и прилежащих островах было знакомо Риму и Сицилии. Вечный город в поисках нового художественного языка обратился как к византийской живописи, памятниками которой был богат, так и к собственным раннехристианским произведениям.

На Сицилии византийское искусство было хорошо знакомо уже в XII веке. Ведущими византийскими мастерами здесь было создано несколько мозаичных ансамблей: церковь Санта Мария дель Амिरальо и Палатинская капелла Норманнского дворца в Палермо, соборы королевских монастырей в Чефалу и на горе Монте Реале близ Палермо. Согласно В. Н. Лазареву, на Сицилии «обновались целые колонии греческих художников, принимавших к себе на обучение местные силы» [Лазарев 1986, 148]. Здесь создавались произведения, стиль которых последовательно объединял особенности двух культур, византийской и западной, романской. Этот новый стиль определил живопись миниатюр, исполненных в криптории Мессины [Buchthal 1955].



Ил. 5. Богоматерь с Младенцем на троне. Фреска. Византийский мастер. Конец XII в.

Палермо, капелла Норманнского дворца. Источник: Santoro 2010, 112 (слева)

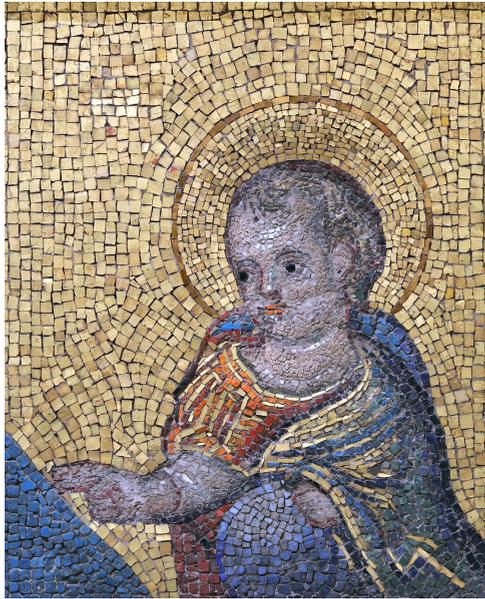
Ил. 6. Пьетро Каваллини. Богоматерь с Младенцем на троне со св. Гризогоном и св. Иаковом.

Мозаика. Рим, церковь Сан-Гризогоно, 1280. Источник: Лазарев 1986, табл. 64 (справа)

Но вернёмся к представленной в зале иконе. Отметим схожесть типа лика Марии на иконе с памятниками Сицилии. Это антикизирующий тип, но в определённом варианте: лик изображён в виде узкого вытянутого овала с удлинённой формой носа, спрямлёнными бровями и маленьким ртом. Как кажется, подоб-

ный тип был излюблен у мастеров Сицилии, мы видим его на фреске конца XII в. с изображением восседающей на троне Одигитрии (ил. 5) в крипте Палатинской капеллы Норманнского дворца [Santoro 2010, 112]. Схожий тип и на мозаичной иконе «Одигитрия», датированной XIII в., в Региональной галерее Палермо [Лазарев 1986, табл. 420]. Оба произведения, безусловно, написаны греками, для которых византийский стиль письма был органичен.

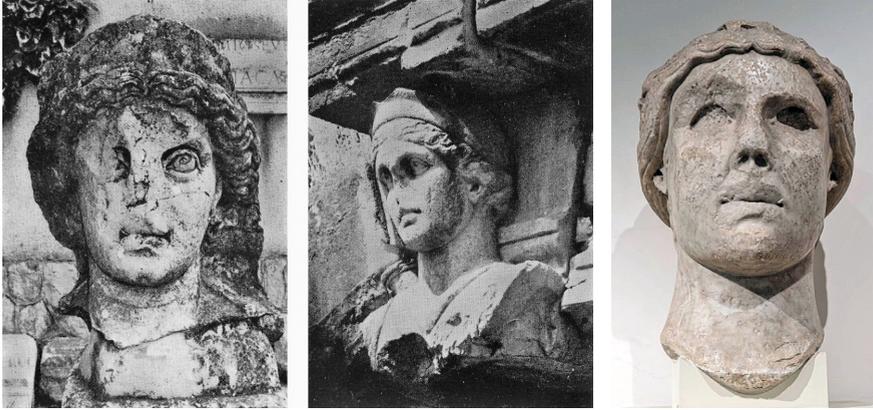
Вторым важным аргументом в пользу исполнения иконы на Сицилии для нас является явное обращение мастера в поисках конкретности объёмной формы к выразительности скульптуры в изображении Младенца. Можно считать характерным, что источником этой новой трактовки формы тела человека стала для него не живая реальность, а реальность, художественно освоенная. И то, что этим новым образцом стала скульптура, находит объяснение в развитой каменной пластике в Южной Италии и на Сицилии в это время.



Ил. 7. Якопо Торрити. Младенец Христос. 1296. Фрагмент мозаики. Рим, старая базилика Сан-Пьетро. Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина. Источник: Маркова 2002, 72, кат. № 30

Подобное обращение художника к скульптуре как к образцу имеет свои аналогии в искусстве Рима второй половины XIII в., например, мозаика «Богородица с Младенцем на троне со св. Гризогоном и св. Иаковом» в римской церкви Сан-Гризогоно, исполненная пионером итальянского Проторенессанса Пьетро Каваллини в 1280 г. [Лазарев 1956, табл. 64] (ил. 6). Более сохранный и наглядный пример – фрагмент мозаики 1296 г. из старой базилики Сан-Пьетро в Риме (ил. 7), созданной последователем Каваллини Якопо Торрити (собрание ГМИИ имени А. С. Пушкина) [Маркова 2002, 72–73]. Пластика головы и тела Младенца здесь более мощная и ещё более напоминает скульптурное изображение. Обращении римских художников к достижениям скульпторов XIII в. подробно

пишет В. Н. Лазарев. Рассматривая творчество Пьетро Каваллини, исследователь отмечает его интерес к пластике таких зачинателей новой формации искусства в Италии, как Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио, которые в своем творчестве возрождали несколько брутальный стиль римской античности [Лазарев 1956, 104–105].



Ил. 8. Воин. Дева. Скульптура античного амфитеатра близ Капуи. II в.
Источник: Buschhausen 1978, 71 (слева)

Ил. 9. Преданная Капуя. Скульптура. Въездные ворота г. Капуи. 1239. Фрагмент.
Капуя, Музей Кампано. Источник: Museo 1998, 47 (справа)

В первой половине XIII в. в Южной Италии и на Сицилии при германском императоре и короле Сицилии Фридрихе II (1215–1250) можно наблюдать расцвет высокого скульптурного рельефа и даже круглой скульптуры. Исследователь пластики Южной Италии Х. Бушхаузен отмечает прямые обращения южно-итальянских резчиков в первой половине XIII в. к античным образцам, тем более что памятников греческой и римской древности на земле Кампании, Апулии и Сицилии сохранялось достаточно. В частности, исследователь приводит яркий пример повторения круглой скульптуры античного амфитеатра II в. близ Капуи (ил. 8) в каменной масштабной скульптуре въездных ворот Капуи, исполненной в 1235–1239 гг. [Buschhausen 1978, 71] (ил. 9). Это сохранившаяся голова персонификации города Капуи (в настоящее время находится в Museo Provinciale Campano в этом городе) [Museo 1998, 47–48]. Так Фридрих II украсил свою вторую столицу на континенте, в которой подолгу любил пребывать. Вкус короля к античности был широко известен: его придворная мастерская изготовляла произведения глиптики из драгоценных камней для его нужд, копируя произведения античной глиптики из его личной коллекции². Антикизирующие формы Бушхаузен также обнаруживает в рельефах амвонов и на внешних стенах храмов первой половины XIII в. в Южной Италии и на Сицилии, где нередко встречаются изображения Мадонны с Младенцем [Buschhausen 1978, 71, Abb. 26, 572–573, 603, 684, 881].

² Коллекция глиптики королевского дома при Фридрихе II состояла из более чем 900 предметов, из них большую часть составляли античные геммы [Distelberger 2002, 33–34].

Процесс обращения если не к античной пластике, то к современным произведениям, в которых отложилось влияние античности, можно предполагать в живописи иконы из московского частного собрания. Своеобразный локальный стиль сицилийских произведений XII–XIII вв., по мнению В. Н. Лазарева, «явился прототипом для дучентийской maniera greca в Италии» [Лазарев 1986, 148]. Напомним также, что знаменитый скульптор Никколо Пизано, чьё мощное искусство оказало влияние на Пьетро Каваллини и других художников Рима, был выходцем из Апулии и называл себя, будучи уже зрелым мастером, *Nicola de Apulia*. Вероятнее всего, он обучался ремеслу в камнетёсных мастерских Фридриха II и в любом случае был хорошо знаком с работами южноитальянских скульпторов. Процесс влияния подобной скульптуры на живопись, имевший место в Риме, мог происходить несколько раньше на Сицилии и в Южной Италии.



Ил. 10. Богоматерь Умиление. Икона. Вторая четверть XIII в. Сицилия (?). Москва, частное собрание. Фрагмент: ангел. Фото: Павел Муреев

И ещё на одну особенность живописи иконы обратим внимание. Нежные меланхолические лики ангелов, их классические черты вызывают в памяти византийские ангельские изображения последних десятилетий XII в., которые мы находим в мозаиках Монреале, в продолжающих византийскую традицию фресках Успенского собора во Владимире. Но в ангельских ликах на иконе можно отметить и некоторую внешнюю телесность и мягкость, даже чувствительность внутреннего выражения, а также отступление от античного канона красоты в сторону округлой миловидности, чем они напоминают изображения ангелов в произведениях итальянского Проторенессанса, например, на фреске Каваллини около 1293 г. в базилике Санта Чечилия в Риме [Лазарев 1956, табл. 72]. Этот пример римского памятника, как и фреску в Сан Гризогоно и мозаику из старой базилики Сан Пьетро, я привожу не как пример одновременности их создания, но как пример параллельности развития стиля.



Ил. 11. Пьетро Каваллини. Страшный Суд. Фреска. Ок. 1293.
Рим, церковь Санта Чечилия. Фрагмент: ангел. Источник: Лазарев 1956, табл. 72

Исполнение иконы «Умиление» из частного собрания можно связать, по нашему мнению, с одной из мастерских на Сицилии. Памятник несёт в себе новые элементы, постепенно накапливающиеся в искусстве Дученто, которым было суждено преобразовать итальянское искусство. На иконе из частного собрания мы, возможно, наблюдаем начало этого сложного процесса. На Сицилии в силу обстоятельств это новое искусство не получило в дальнейшем законченного развития, как в римской живописи второй половины XIII в., когда художники в своём творчестве, обращаясь и к византийским, и к античным образцам, одновременно ищут новой выразительности образа, более земного в своем формальном решении и эмоционально конкретного.

Иконография Умиления в Италии XIII в. встречается нередко, в том числе известно несколько тронных ростовых икон Богоматери Умиление [Garrison 1949, cat. 166, 189], как и стоящей Одигитрии [Garrison 1949, cat. 45–48]. Эти иконы могли предназначаться как православному храму на Сицилии, которых было здесь немало: в XIII веке основное население острова составляли православные греки. Подобные крупные ростовые изображения Богоматери и Христа могли украшать предалтарные столпы храма, подобно тому, как мозаичный образ Богоматери Одигитрии украшал предалтарный столп в монастырском соборе Кахрие Джамии. Но подобные иконы могли служить и алтарными образами католического храма: в XIII в. количество католиков на острове, а значит и число католических церквей и монастырей, значительно выросло.

По мнению Ханса Бельтинга [Бельтинг 2002, 438], крупные однофигурные образа Богоматери и святых не находились на престоле храма постоянно, а устанавливались на нём в особые праздничные дни, связанные с богородичным праздником или днём памяти святого. В другие дни эти иконы могли находиться за престолом, возможно, при этом будучи скрытыми за створками киота.

Библиография

- Бельтинг 2002 – Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва, 2002.
- Лазарев 1956 – Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Москва, 1956.
- Лазарев 1986 – Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва, 1986.
- Маркова 2002 – Маркова В. Э. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Собрание живописи. Италия VIII–XVI веков. Москва, 2002.
- Пиотровский, Пятницкий 2017 – Византия сквозь века / Под ред. М. Б. Пиотровского, Ю. А. Пятницкого. Санкт-Петербург, 2017.
- Buchthal 1955 – Buchthal H. A School of Miniature Painting in Norman Sicily. *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Matthias Friend, Jr.* Ed. by K. Weitzmann. Princeton, 1955. Pp. 312–339.
- Buschhausen 1978 – Buschhausen H. Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II. Wien, 1978.
- Distelberger 2002 – Distelberger R. Die Kunst des Steinschnitts: Prunkgefasse, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer. Wien, 2002.
- Garrison 1949 – Garrison E. B. Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index. Florence, 1949.
- Museo 1998 – Il Museo Campano di Capua. Capua, 1998.
- Santoro 2010 – Santoro R. The Palatine Chapel and Royal Palace. Palermo, 2010.

References

- Belting 2002 – Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Transl. into Russian by K. A. Piganovich. Moscow, 2002.
- Buchthal 1955 – Buchthal H. A School of Miniature Painting in Norman Sicily. *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Matthias Friend, Jr.* Ed. by K. Weitzmann. Princeton, 1955. Pp. 312–339.
- Buschhausen 1978 – Buschhausen H. Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II. Wien, 1978.
- Distelberger 2002 – Distelberger R. Die Kunst des Steinschnitts: Prunkgefasse, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer. Wien, 2002.
- Garrison 1949 – Garrison E. B. Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index. Florence, 1949.
- Lazarev 1956 – Lazarev V. N. Origin of Italian Renaissance. Moscow, 1956. In Russian.
- Lazarev 1986 – Lazarev V. N. The History of Byzantine Painting. Moscow, 1986. In Russian.
- Markova 2002 – Markova V. The Pushkin State Museum of Fine Arts. The Collection of Painting. Italy of 8th – 16th Centuries. Moscow, 2002. In Russian.
- Museo 1998 – Il Museo Campano di Capua. Capua, 1998.
- Piotrovsky, Pyatnitsky 2017 – Byzantium through the Centuries. Ed. by M. B. Piotrovsky, Yu. A. Pyatnitsky. St. Petersburg, 2017. In Russian.
- Santoro 2010 – Santoro R. The Palatine Chapel and Royal Palace. Palermo, 2010.

Информация об авторе

Лилия Михайловна Евсева
кандидат искусствоведения

заместитель директора по научной работе
Музей русской иконы имени Михаила Абрамова
Российская Федерация, 109240, Москва, ул. Гончарная, 3, стр. 3
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3208-460X>
e-mail: lilia.m.evseeva@gmail.com

Information about the author

Liliya M. Evseeva
Cand. Sci. (Art History)
Deputy Director for Research
The Mikhail Abramov Museum of Russian Icon
3 Bldg., 3, Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3208-460X>
e-mail: lilia.m.evseeva@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 13.05.2024

Принят к публикации / Accepted 09.08.2024