

«Благовещение» Тициана из церкви Сан Сальвадор в Венеции и русская иконопись первой половины XVIII века

© 2020

УДК 75.046(450-34:470)"17"
ББК 85.14

Поступила в редакцию 27.04.2020

Светлой памяти Наталии Николаевны Шередеги

Настоящая статья стала одним из результатов исследований, предпринятых при подготовке выставки «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев» (Государственная Третьяковская галерея 26.06–06.10.2019) [Буренкова, Сидоренко, 2019; Гамлицкий, 2019]. Этот проект отметил новый этап изучения темы влияния западноевропейской печатной графики на русское искусство второй половины XVII–XVIII столетий. К наиболее очевидным итогам выставки относится выявление новых западных источников отечественной живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, которые позволяют утверждать, что роль привозных увражей и эстампов в переходе России от культуры Средневековья к культуре Нового времени была даже еще более значительной, нежели считалось ранее.

Возможно, самым неожиданным открытием явилось обращение русских иконописцев первой половины XVIII в. к творчеству Тициана Вечеллио — картине «Благовещение», выполненной в 1559–1564 гг. для капеллы Сан Августин в церкви Сан Сальвадор, Венеция, где она находится и поныне (холст, масло. 410 × 240 см) [Wethey, 1969. Vol. 1. P. 72. №12] ^[ил. 1]. Композиция представляет один из самых распространенных в европейской живописи XV–XVI вв. иконографических вариантов этого сюжета. Действие происходит в комнате, Дева Мария изображена справа коленапреклоненной с книгой в руке, обернувшейся к Архангелу.

Однако «Благовещение» из церкви Сан Сальвадор занимает особое место в зрелом творчестве великого венецианского художника, являясь смелым

экспериментом, предвосхитившим искусство импрессионистов. Свободная, размашистая живопись, теплый, насыщенный колорит создают динамичную среду, в которой растворяются, теряют очертания фигуры и предметы. Погружая в тень периферийные области композиции, Тициан концентрирует внимание на свершающемся главном событии в истории Человечества — Боговоплощении.

Исключительность подхода Тициана к традиционному сюжету в том, что он изобразил не момент явления вестника к Пресвятой Деве, как большинство художников, а именно миг Непорочного Зачатия Иисуса Христа. Гавриил уже произнес слова Благой Вести, с которыми на Деву Марию снизошел Дух Святой [Bohde, 2001]. Приподнятое Ею покрывало указывает, что Она услышала и приняла Божественное Слово. Этот жест отражает распространенную средневековую доктрину «conceptio per aures» (зачатие через слух). Художники итальянского Треченто изображали принятие Девой Марией Святого Духа через слух посредством Слова буквально — начертанием от уст Гавриила до главы Богородицы цитаты Евангелия от Луки (1:26): «AVE GRATIA PLENA DOMINVS TECVM»¹ (Симоне Мартини в триптихе 1333 г. Уффици, Флоренция) [Salvador Gonzalez, 2016. P. 83–121]. Тициан нашел более выразительное решение.

Важнейшее место в программе «Благовещения» Тициан отводит теме непорочности Богоматери. Языки пламени на лилиях (символе чистоты) подчеркивают сохранение Девой Марией девства. «Ignis Ardens non comburens» (огонь, который горит не сгорая) — гласит латинская надпись под вазой с цветами, намекая на Неопалимую Купину (Исх. 3:1–6). Ангелы торжественно несут с небес красный мафорий — знак обретенной Ею царственности. Гавриил же, благоговейно сложив руки, почтительно склонился перед свершающимся чудом и Царицей Небесной, как бы восприняв жест смирения, с которым в более распространенной иконографии «Благовещения» изображают Богоматерь.

Таким образом «Благовещение» из церкви Сан Сальвадор в блестящей, выразительной художественной форме раскрывает догмат о Непорочном Зачатии Христа (Virginalis Conceptio)² и целый комплекс связанных с ним теологических идей Западной церкви. Иконография, разработанная Тицианом, остается совершенно уникальной в истории европейского искусства. Однако отдельные ее элементы все же находят аналогии в произведениях предшественников великого венецианского живописца и работах представителей следующих поколений. В первую очередь, это относится к жесту Гавриила. Со скрещенными на груди руками его изображают Фра Беато Анджелико (около 1426, Прадо, Мадрид) и Лоренцо ди Креди (1480–1485, Галереи Уффици, Флоренция). Следует отметить такое положение рук вестника на картине Джорджо Вазари 1567 г. (Лувр, Париж), исполненной под впечатлением от

¹ Радуйся, Благодати! Господь с Тобою.

² Особую позицию занял А. Джентили, полагающий, что Тициан в картине из церкви Сан Сальвадор, наоборот, отрицает догмат о сохранении девства Богоматерью [Gentili, 2009. P. 180], что не нашло поддержки у других исследователей.



1

ил. 1 Тициан Вечеллио. Благовещение. 1559–1564. Холст, масло. 410 × 240 см
Капелла Сан Августин в церкви Сан Сальвадор, Венеция

fig. 1 Titian Vecellio. Annunciation. 1559–1564. Oil on canvas. 410 × 240 cm
Chapel of San Augustine in the Church of San Salvador, Venice

ил. 2 Корт, Корнелис по оригиналу Тициана. Благовещение. Гравюра резцом
Около 1566. 419 × 277 мм. Рейксмюсеум, Амстердам

fig. 2 Cort, Cornelis. After Titian. Annunciation. Engraving. Ca. 1566
419 × 277 mm. Rijksmuseum, Amsterdam



2

шедевра Тициана, который первый историк искусства видел в 1566 г., когда посетил Венецию [Вазари, 1994. Т. 5. С. 500]³.

Около 1566 г. известный фламандский мастер Корнелис Корт приехал в Венецию, познакомился с Тицианом и выполнил гравюру в зеркальном отражении (издана в Риме Антонио Лафрери) [NHD. Cornelis Cort, Part 1. P. 49. №19] [ил. 2], с которой в 40–70-е гг. XVII в. была сделана копия в ту же сторону, что и живописный оригинал, напечатанная амстердамским гравером, картографом и издателем Питером Гоосом (1616–1675) [NHD. Cornelis Cort, Part 1. P. 49. №19. Сору с]⁴. Благодаря гравированным повторениям, русские изографы получили возможность познакомиться с редким в западноевропейском искусстве и совершенно уникальным для русской иконописи решением Тициана одного из самых распространенных христианских сюжетов.

Тем более важно открытие Е. В. Буренковой, обратившей внимание на очевидное заимствование фигур Богоматери и архангела Гавриила с картины Тициана в подписной иконе Емельяна Никитина «Благовещение» (ГТГ. Инв. 24378. Дерево, темпера. 128 × 84 см) [ил. 3]. Икона поступила в 1930 г. из МООНО, куда была передана 12 октября 1929 г. из Богоявленского монастыря в Москве. Остается невыясненным, когда она туда попала и где именно находилась.

Авторская живопись долгое время была скрыта слоем потемневшей олифы и поздними записями. После их удаления, выполненного Е. А. Гра и А. И. Собаршовой, справа внизу на основании аналая с книгой раскрыта подпись: ПИСАЛЬ СІЙ СТЫЙ ѠБРАЗЪ ЗОГРА^о ЕМЕЛИАНЪ НИКІТИИ^н.

Икона «Благовещение» остается сегодня единственным известным произведением мастера. Биография и корпус произведений Емельяна Никитина еще ожидают своего открытия и исследования. Его имя только раз упоминается в марте–августе 1712 г., когда он работал «у прописки знамен» в Оружейной палате (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. №1010. Л. 181 и след.) [Кочетков, 2009]⁵.

Впервые «Благовещение» Е. Никитина представлено на выставке «Новые открытия. Иконы XVI–XIX вв. из собрания Третьяковской галереи» (август 2015 — январь 2016). После опознания источника икона экспонировалась на выставке «Библия Пискарева — настольная книга русских иконописцев». В каталоге не опубликована, указана в списке представленных произведений с датировкой: «XVIII в.» [Буренкова, Сидоренко, 2019. С. 227].

3 Также под влиянием образа Гавриила с картины из церкви Сан Сальвадор написаны «Благовещения» в соборе Сан-Лоренцо в Генуе, приписываемые Джованни Баттиста Пагги (1554–1627), Франческо Ванни (1563–1610) в Базилике Санта Мария дей Серви, Сиена и Франческо Альбани (около 1654, Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург).

4 См. отпечаток в Прентенкабинете Рейксмюсеума. Inv. RP-P-BI-6473. URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.98870>

5 http://rusico.indrik.ru/artists/n/nikitin_emelyan/index.shtml?adm=36be008edeb48f3ba3eab5a1283c3ce7 (Здесь и далее ссылка на электронную версию дается в случае отсутствия сведений в печатном издании).



ил. 3 Никитин, Емельян. Благовещение. 1730–1750-е. Дерево, темпера. 128 × 84 см
Из Богоявленского монастыря, Москва. ГТГ. Инв. 24378

fig. 3 Nikitin, Emelian. Annunciation. 1730s–1750s. Panel, tempera. 128 × 84 cm
From the Epiphany Monastery, Moscow. State Tretyakov Gallery. Inv. 24378



ил. 4 Вургаров, Николай Соломонов с товарищи. Благовещение. 1702. Дерево, темпера
Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора, Рязанский кремль

fig. 4 Vurgarov, Nikolai Solomonov and workshop. Annunciation. 1702. Wood, tempera
The Feasts tier Icon of the Assumption Cathedral iconostasis, Ryazan Kremlin

Художественное решение позволяет однозначно связать икону «Благовещение» с искусством Оружейной палаты в ее наиболее пышном и парадном столичном, даже придворном варианте. Лики, руки написаны объемно, с помощью контрастного притенения по краям и высветления остальной части формы. Так же пластично моделированы складки одежд, где светлые участки прописаны золотом, от которого сохранились лишь остатки. Звучная, мажорная и изысканная палитра иконы построена на перекликающихся акцентах глубоко зеленого цвета хитонов Гавриила, Марии, занавеса алькова справа, алого плаща вестника, красных лилий в его руке, коралловой скатерти на столике за спиной Богородицы, сложной игре оттенков Ее темно-кораллового мафория и вишневого гиматия, особенно обильно украшенных золотой разделкой на сгибах складок. Приемы светотеневой моделировки, насыщенно-яркие, благородные оттенки красок, полученных из привозных пигментов [Голиков

и др., 1997. С. 25–28], являются одними из наиболее зримых особенностей икон мастеров, работавших в Оружейной палате во второй половине XVII столетия.

Весьма характерным для их искусства является роскошная обстановка, в которую Никитин поместил персонажей «Благовещения» Тициана. Интерьер то ли дворца, то ли храма с видом на небо в круглом окне наверху и средневековый замок в дверном проеме в центре не имеют к полотну из церкви Сан Сальвадор никакого отношения и указывают на использование другого источника западного происхождения.

Полагаем излишним много говорить о том, что великолепная архитектурная декорация иконы зримо воплощала слова гимна, прославляющего Богородицу как «Освященный храм» и являла символический образ Небесного Иерусалима [Лидов, 1994. С. 25]. Святой Град представлен и буквально, в виде могучей крепости на скале, видимой через дверной проем в самой удаленной точке пространства иконы и написанной легкими, прозрачными мазками, почти в воздушной перспективе. Семь ступеней, ведущие к выходу и Новому Иерусалиму, иллюстрируют слова видения Иезекииля о семи ступенях к воротам небесного храма (Иез. 40:22) и о лестнице Иакова, объединяющей небо и землю (Быт. 28:10–22).

В то же время красно-желтый пол «в шахмат» и архитектура заднего плана иконы Никитина, с откровенно европейскими ренессансными ордерными формами, изображенными в прямой перспективе, находят многочисленные типологические аналогии в иконах на сюжет «Благовещение», созданных лучшими мастерами Оружейной палаты с середины XVII до начала XVIII в.⁶

Практически полное сходство архитектурные мотивы иконы Емельяна Никитина обнаруживают с «Благовещением» из местного ряда Успенского собора Рязанского кремля, выполненного в 1702 г. артелью мастеров во главе с жалованным иконописцем Оружейной палаты Николаем Соломоновым Вургаровым⁷ [Сахарова, 2010. С. 108. Илл. 148] [ил. 4]. Некоторые отличия (оформление дверного проема в глубине) не обязательно означают использование разных образцов, они могли появиться и в результате трансформации исходного общего протографа.

Объединение в одном произведении фигур и архитектурного фона, заимствованных из двух и более источников западного или местного происхождения,

- 6 Речь идет о таких известных памятниках, как икона Симона Ушакова, Якова Казанца, Гавриила Кондратьева из церкви Троицы в Никитниках, Москва (1659, ГИМ), Симона Ушакова из Покровской церкви в Братцево (1673, ГТГ), Ивана Максимова 1670-х гг. (ГТГ) и 1676 года из церкви Похвалы Пресвятой Богородицы поселка Орел Пермской области (Пермская художественная галерея), Сергея Фомина Бодягина (1685, Собрание В.И. Михалевского, Москва), Праздничных рядов иконостасов Вознесенского собора (1679) и Смоленского собора Новодевичьего (1685) монастырей в Москве, столичных церквей Покрова в Филях (1694, ЦМиАР) и Введения в Барашах (рубеж XVII–XVIII вв., ГТГ).
- 7 В марте–августе 1712 г. он вместе с Емельяном Никитиным работал «у прописки знамен» в Оружейной палате (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. № 1010. Л. 221 об. и след.) [Кочетков, 2009 online]

достаточно часто практиковалось русскими иконописцами. На вышеупомянутых иконах «Благовещение» из Вознесенского монастыря и Сергея Бодягина (см. примеч. 6) можно видеть заднюю стену, украшенную пилястрами и прорезанную аркой с видом на постройку, увенчанную куполом с четырьмя башенками [Меняйло, 2005. С. 120–122. №16; Комашко, 2017/1. С. 40–41. №12]. Этот мотив заимствован из гравированного фронтисписа работы Афанасия Трухменского по рисунку Симона Ушакова к сочинению Симеона Полоцкого «Повесть о Варлааме и Иасафе» (1680). В свою очередь Ушаков использовал фрагмент иллюстрации Библии Мериана «Пир Иосифа» [Мишина, 2007. С. 190–192], впервые напечатанной в 1625 г. во Франкфурте-на-Майне, а затем несколько раз переизданной в Германии, Голландии, Франции [Бусева-Давыдова, 2008. С. 103; Буренкова, Сидоренко, 2019. С. 23–24]⁸. Наконец, автор иконы «Благовещение» из церкви Введения в Барашах размещает фигуры Архангела и Девы Марии с гравюры Евангелия Наталиса (Fol. 1. Иероним Вирикс по рисунку Бернардино Пассери) на фоне совершенно другой европейской архитектуры [Бусева-Давыдова, 2008. С. 105; Алехина, Гамлицкий, 2019. С. 37. №1; Буренкова, Сидоренко, 2019. С. 104; С. 108–109. №40].

Нам не удалось обнаружить непосредственный источник заднего плана икон Е. Никитина и Н. Вургарова. Но подобные перспективные интерьеры, весьма широко распространены в европейской печатной графике, начиная со второй половины XVI столетия [ил. 5]. Встречаются более или менее близкие архитектурные виды среди иллюстраций нидерландских увражей на библейскую тематику, наиболее распространенных в среде русских иконописцев и стенописцев второй половины XVII — начала XVIII в.: Библии Пискатора, Евангелия Наталиса, Библии Борхта и Библии Борхта — Пискатора [Буренкова, Сидоренко, 2019. С. 13–25]. Во всяком случае, во время работы в Оружейной палате Вургаров и Никитин имели возможность ознакомиться с западноевропейской архитектурной гравюрой.

Сопоставление иконы Е. Никитина с вышеперечисленными памятниками искусства Оружейной палаты на сюжет «Благовещение» подтверждают ее позднюю датировку XVIII столетием. Некоторая тяжеловесность фигур и усложненность пространственного решения ближе к манере артели Николая Вургарова 1702 г., нежели к уточненным работам мастеров последней четверти XVII в. Очевидные ошибки Никитина в построении таких сложных частей человеческого тела, как кисти рук, свидетельствуют не только о пробелах в его личном мастерстве, но и об утрате налаженной системы подготовки иконописцев в связи с переориентацией мастерских Оружейной палаты на европейскую живопись в первые десятилетия XVIII в.

По мнению Е. В. Буренковой, особенности личного письма позволяют отнести создание иконы к 1730–1750-м гг. Действительно округлость, темное

8 К иллюстрации Библии Мериана на одноименный сюжет восходит также интерьер фронтисписа «Царь Давид», гравированного А. Трухменским по рисунку С. Ушакова для «Псалтири рифмованной» (1680) [Мишина, 2007. С. 188–189].

вохрение ликов в сочетании с ярким, здоровым румянцем находят аналогии в работах московских мастеров второй четверти XVIII в., например, иконах Егора Иванова Грека в Воскресенском войсковом соборе, Старочеркасск (1749). К характерным приемам Никитина, введенным в практику иконописцев выходцами из Оружейной палаты, работавшими в первой трети XVIII в. (Андрей Меркурьев Поспелов), относится пропись золотом по сломам складок. Такое золотопробельное письмо возникло в результате копирования европейских гравюр, где наиболее выступающие части драпировок оставались белыми [Бусева-Давыдова, 2019. С. 71].

Таким образом, «Благовещение» Емельяна Никитина связано с мощным «консервативным» направлением в иконописании XVIII в., сторонники которого бережно сохраняли традиции XVII столетия. Одной из таких традиций является обязательная переработка западного источника в соответствии с художественными принципами Позднего Средневековья или по другим причинам, часто самого субъективного характера [Бусева-Давыдова, 2008. 113–114]. В этом смысле весьма показательным сравнение с оригиналом той части композиции иконы Никитина, которая восходит к картине Тициана, вернее, к гравюрам с нее, которыми мог пользоваться русский мастер.

Достаточно очевидна причина отказа Никитина от верхней части образца, заполненного неприемлемыми для древнерусской иконописи обнаженными фигурами ангелов. Также понятно, почему изограф полностью переработал задний план: Тициан весьма скупо наметил обстановку комнаты и пейзаж на заднем плане, сконцентрировав внимание на главных персонажах. Поэтому Никитин и перенес действие в роскошный интерьер храма-дворца, присущий изображениям «Благовещения» кисти мастеров Оружейной палаты, добавил столик с книгами за спиной Богородицы, размерами и цветом выделил альков над Ее девственной постелью, в оригинале почти потерявшейся среди облаков. При этом русский иконописец удивительным образом угадал расцветку пола оригинала Тициана из квадратных красных и желтых плиток, едва намеченных в гравюрах.

В соответствии с общепринятым в древнерусском искусстве иконографическим типом Пресвятой Богородицы, изограф полностью переработал изображение Ее лица. В сравнении с оригиналом овал лица стал правильнее, черты крупнее, с большими глазами и прямым «греческим» носом. Традиционным для икон «Благовещение», связанных с Оружейной палатой, является перенос ветви лилии из вазы на полу в руку вестника, хотя цветы стали красными вместо белых, принятых в европейской живописи как олицетворение невинности Марии. Аналогичное перемещение и окраску пережил букет лилий на иконе Карпа Золотарева из праздничного ряда иконостаса Большого Донского монастыря (1692–1698), написанной по гравюре Библии Пискатора.

Итак, большинство из выявленных изменений связаны со стремлением Е. Никитина переосмыслить образец в соответствии с художественным иконографическим наследием иконописи Позднего Средневековья. В то же время на иконе достаточно точно воспроизведены новые для русской иконописи



5



6

ил. 5 Дойтекум, Йоханнес ван, Дойтекум Лукас ван (возможно) по оригиналу Ламберта ван Ноорта. Благовещение со сценой Встречи Марии и Елизаветы. 1559–1572. Гравюра резцом. 347 × 472 мм. Рейксмузеум, Амстердам

fig. 5 Doetechum Johannes van, Doetechum Lucas van (possibly). After Noort, Lambert van. Annunciation. The meeting of Mary and Elizabeth. Engraving Ca. 1559–1572. 347 × 472 mm. Rijksmuseum, Amsterdam

ил. 6 Васильев, Федор с товарищи Благовещение. 1704. Дерево, темпера. Икона местного ряда Троицкого собора, Псков

fig. 6 Vasiliev, Fedor and workshop Annunciation. 1704. Panel, tempera The Sovereign tier Icon of the Trinity Cathedral, Pskov

жесты Гавриила и Богоматери, изображение книги в Ее руке, а не на привычном аналоге. Русский изограф повторяет и рисунок складок одежд и даже неклассический, курносый профиль архангела, его округлый лик с картины Тициана, умело переданный граверами.

Однако в изображении Гавриила Е. Никитин все же отступил от источника, изобразив оба крыла архангела за спиной. Тициан же написал одно крыло развернутым в сторону Богоматери. Именно так располагаются крылья Гавриила в большинстве памятников византийской и древнерусской иконописи. Вероятно, причиной изменения послужили чисто художественные соображения, так как между фигурами остается недостаточно места, и развернутое крыло перекрыло бы вид на центральную, кульминационную часть композиции, где в глубине расположен дверной проем с видом замка, олицетворяющего Небесный Иерусалим.

Мы затрудняемся утверждать, какой именно из источников послужил непосредственным образцом для иконы Емельяна Никитина. Работы гравюров четко отображают многие мелкие детали (складки одежд, пылающие цветы лилии в вазе, пейзаж в центре заднего плана), плохо читаемые в подвижной живописной среде полотна из церкви Сан Сальвадор. Композиция иконы зеркальна самой известной и великолепной по качеству гравюре К. Корта, соответствует варианту, изданному П. Гоосом, автор которого не столь умело владел резцом.

Тем не менее один из этих эстампов, а возможно, и оба находились в распоряжении мастеров Оружейной палаты уже в начале XVIII столетия. Подтверждение сказанному обнаружено А. В. Гамлицким в иконе «Благовещение» из местного ряда Троицкого собора во Пскове (1704) [ил. 6]. Сопоставление изображенного на ней архангела Гавриила с работами К. Корта, П. Гооса и Е. Никитина не оставляет сомнений в обращении автора псковской иконы к образцу, воспроизводящему картину Тициана.

Во всех четырех произведениях совпадают даже мельчайшие детали в рисунке складок одежд. При этом особое внимание привлекают именно отличия от гравюр, которые являются общими и в псковской, и в московской иконе — сложенные за спиной крылья архангела, ветвь с пятью красными цветами в его руке. Не говоря уже об идентичной красочной гамме одеяний — яркий алый плащ и сочный темно зеленый хитон. Все это наводит на мысль или о влиянии иконы Троицкого собора на работу Е. Никитина, или о существовании других памятников, восходящих к картине Тициана.

Дата создания «Благовещения» из Троицкого собора основана на сохранившихся документах подрядной записи от 13 апреля 1703 г. между жалованным живописцем Оружейной палаты Федором Васильевым и кормовым иконописцем Козьмой Григорьевым с товарищи, в котором последний обязуется написать иконы в псковскую соборную церковь «на срок на Сырную неделю 1704 году» [Николаева, 2008. С. 274; Кочетков, 2009. С. 165]. Таким образом, работы должны быть завершены 26 февраля [Галицкая, 2014. С. 120–121].

До наших дней дошли и другие договоры, заключенные руководителем иконописных работ в Троицком соборе Ф. Васильевым еще с двенадцатью

мастерами «писать св. иконы во Пскове в соборной церкви»: посадский человек города Юрьева-Польского икононик Петр Никитин, иконописцы Оружейной палаты Емельян Муратов и Василий Алексеев, Тимофей Григорьев (Мартьянов), Дементий Ларионов — иконописец митрополита Сарского и Подонского Илариона, кормовые иконописцы Оружейной палаты Тимофей Кириллов, Петр Алексеев Гладка, Иван Тихонов Баженов, Петр Савин Хомяков, Данила Буралевский [Кочетков, 2009. С. 37, 74–75, 108, 164–165, 331–332, 375, 408–409, 444–445, 832]. Кто из них какие иконы писал — подрядные записи умалчивают. Известно только, что костромские иконописцы Андрей Петров сын Злобин и Степан Тимофеев подрядились у Посольского приказа живописца Федора Онисева «написать во Пскове в соборной церкви два пояса праздников, двенадцать икон, да семь икон Страстей...» [Кочетков, 2009. С. 234].

Несмотря на столь детальную документацию, иконостас Троицкого собора остается малоизученным, и установить авторов конкретных икон еще только предстоит. Иконы обнаруживают широкий спектр региональных школ и личных манер, зримо воплощая многогранность того мощного явления, каковым является деятельность мастеров, связанных с Оружейной палатой. Праздничный и страстной ряды иконостаса работы А. Зобнина и С. Тимофеева практически полностью написаны по гравюрам Библии Пискатора и Евангелия Наталиса, у других обнаруживаются иные, ранее неизвестные западные источники [Гамлицкий, 2020].

Поэтому важнейший вопрос об авторе иконы «Благовещение» мы вынуждены оставить открытым. Привлекает внимание имя Петра Никитина, икононика из Юрьева-Польского, но неизвестно, где он еще работал и является ли родственником или однофамильцем Емельяна.

Однако псковское «Благовещение», на наш взгляд, является одним из лучших памятников своего времени, отмечающим начало перехода от иконописи Позднего Средневековья к живописи Нового времени. Несмотря на то что из картины Тициана здесь заимствован только архангел, икона Троицкого собора кажется ближе к напряженно-драматическому образному строю полотна из церкви Сан Сальвадор, нежели праздничное, мажорное звучание иконы Е. Никитина.

Фигура Богородицы отличается необыкновенным изяществом пропорций и позы, подчеркнутой неторопливым ритмом ниспадающих складок мафория, написанных очень пластично с зигзагообразной прописью золотом. Традиционные цвета облачения Богородицы поменялись местами: небесно-синий мафорий и вишневым гиматий. Тонкий, бледный лик Богородицы с деликатной светотеневой моделировкой явно ориентирован на европейские образцы.

Вероятно, узкий формат иконы predetermined изображение Богородицы, стоящей в рост. Эта старинная, домонгольская иконография получила распространение в искусстве Оружейной палаты: иконы С. Ушакова из Покровской церкви в Братцеве (1673, ГТГ), И. Максимова (1670-е, ГТГ), С. Бодягина (1685, Собрание В.И. Михалевского). Склоненная голова и прижатые к груди руки находят аналогии в иконе праздничного ряда Вознесенского собора Москов-

ского Кремля (1679), но также и в гравюре Евангелия Наталиса (Fol. 1, здесь Мария склоняет колени).

Яркий контраст утонченному и спокойно-умиротворенному образу Богородицы псковской иконы составляет архангел Гавриил — смуглый, с могучими формами, округлыми чертами лика, изображенного в профиль. Его стремительное движение передано наклоном фигуры вперед и бурно развевающимися складками алого плаща, несущими золотой отблеск Божественного света.

Метод комбинирования разных источников часто применялся в практике иконописцев конца XVII — начала XVIII в. Икона «Благовещение» Ивана Бобылева (1696, ГТГ. Из Смоленской церкви Богоявленского монастыря в Угличе.) [Буренкова, Сидоренко, 2019. С. 104–106. № 38] представляет комбинацию из двух западных гравюр, икона «Рождество» местного ряда иконостаса Успенского собора в Рязани — из трех, а «Рождество» из Вознесенского монастыря — даже из четырех [Алехина, Гамлицкий, 2019. С. 18. Ил. 8, 9; С. 38. № 3, 4; Меняйло, 2005. С. 123–125. № 17].

Однако в псковском «Благовещении» соединение стилистически неоднородных образцов обретает смысл художественного приема пластического, цветового, динамического, эмоционального противопоставления двух начал. Парадоксально, но рядом с нежной, лиричной, утонченной Девой Марией, заставляющей вспомнить Мадонн Гвидо Рени, брутальный, ярко разодетый архангел, несмотря на происхождение от выдающегося образца, кажется порождением более архаичного направления в отечественной живописи, связанного с позднесредневековой традицией. Это наводит на мысль об участии в написании иконы двоих мастеров⁹.

Абсолютно новым для русской иконописи приемом является лаконичный затемненный «мистический» фон с клубящимися облаками, который концентрирует внимание на фигурах и придает иконе камерный характер, но также придает внутреннее напряжение, ощущение таинственности происходящего.

Следует подчеркнуть, что проведенный анализ основан исключительно на визуальном впечатлении. Авторы не располагают данными о реставрационных обследованиях иконы на предмет поздних записей. Известно, что иконостас в 1759 г. поправлял и перезолотил Иасон, монах Псково-Печерского монастыря [Князев, 1858. С. 19]. На иконе местного ряда «Св. Иоанн Предтеча» обнаруживаются очевидные поздние вставки, скорее всего, даже XIX в.¹⁰

В любом случае очевидно, что автору (авторам?) псковской иконы удалось создать полностью самостоятельное, независимое от всех используемых источников произведение. Пластическая разработка, динамические,

⁹ Мнение А. В. Рындиной.

¹⁰ В верхней части иконы изображены две сцены, заключенные в овалы: «Обретение Честной Главы св. Иоанна Предтечи» (справа) и «Вознесение Господне» (слева), выполненные в стиле академической живописи и явно имеющие позднее происхождение. Вероятно, также поздней вставкой является полуфигура Бога Отца наверху в центре, написанная в технике гризайль.

колористические, иллюзионистические эффекты заставляют рассматривать ее уже в контексте искусства Нового времени. Однако приемы светотеневой моделировки, золотая разделка складок, метод построения формы еще тесно связывают стиль этого памятника с искусством Позднего Средневековья. Тем не менее в «Благовещении» из Троицкого собора следует видеть предшественника икон, выполненных в 1729 г. под руководством А.М. Матвеева для иконостаса Петропавловского собора в Санкт-Петербурге.

Подводя итоги нашего исследования, необходимо подчеркнуть, что мы не склонны считать курьезной случайностью появление в начале XVIII в. в арсенале русских изографов произведения Тициана, отличающегося новой, необычной иконографией. Именно в начале XVIII столетия русское искусство обогащается новой генерацией западных источников, далеко превосходящих по художественному качеству, сложности композиционно-пластического решения гравюры Библии Пискатора, Борхта, Евангелия Наталиса и других, ставших в России уже «своими». Теперь русские художники обращаются к работам лучших мастеров резца, связанных с Питером Паулем Рубенсом. Причем это происходит как в столичных, придворных памятниках («Тайная вечеря» из иконостаса Петропавловского собора) [Бусева-Давыдова, 2019. С. 62–63], так и в низовых слоях (гравюры Григория Тепчегорского) [Комашко, 2017/2].

Обнаруженные нами два произведения русской иконописи, восходящие к картине Тициана «Благовещение» из венецианской церкви Сан Сальвадор, созданы в начале и во второй четверти XVIII в. Они отмечают разные точки и направления в развитии отечественной церковной живописи. Икона Троицкого собора во Пскове связана с грядущим окончательным переходом «элитарной» части отечественного искусства на европейские рельсы. Стиль, иконография, приемы Емельяна Никитина всецело принадлежат прошлому столетию, традиции которого продолжали сохраняться в народной среде и дожили до наших дней.

ЛИТЕРАТУРА

- Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев: Каталог выставки / Сост. Е.В. Буренкова, Г.В. Сидоренко. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. 232 с.
- Бусева-Давыдова И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. 346 с.
- Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМарт, 2019. 476 с.
- Вазари Д. Описание творений Тициана из Кадора живописца // Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. Т. 5. М.: ТЕРРА, 1994. 814 с.
- Галицкая И.А. Создатель Троицкого иконостаса // Псков. №40. 2014. С. 119–126.
- Гамлицкий А.В. Русское искусство под знаком «Рыбака». Выставка «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев» (Гос. Третьяковская галерея 26.06–06.10.2019) // Вестник Сектора древнерусского искусства Государственного Института искусствознания. М., 2019. № 2. С. 190–199.

- Гамлицкий А.В. Западноевропейские источники икон 1704 года Троицкого собора во Пскове // Труды ЦМиАР. Т. XVI. Сб. материалов науч. конф. Музея имени Андрея Рублева. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2020. С. 278–310 (в печати).
- Голиков В.П. [в издании ошибочно — В.П. Горшков], Воскресенский Д.Л., Жарикова З.Ф., Воронцова Л.М. Русская иконопись второй половины XVII века: Технологические предпосылки // Филевские чтения. Тез. пятой науч. конф. по проблемам русской художественной культуры XVII — первой половины XVIII века (20–23 декабря 1997 года). М., 1997. С. 25–28.
- Евангелие Наталиса. Первое издание. Каталог выставки / Сост. Л.И. Алехина, А.В. Гамлицкий. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2019. 128 с.
- Иконопись Оружейной палаты из частных собраний. Каталог выставки / Сост. Н.И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2017. 168 с.
- Князев А. Историко-статистическое описание Псковского Кафедрального Троицкого Собора. М.: Тип. Каткова и К°, 1858. 81 с.
- Комашко Н.И. О судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной палаты в Новое время // Русское церковное искусство Нового времени / Ред.-сост. А.В. Рындина. М.: РАХ, 2004. С. 55–72.
- Комашко Н.И. Влияние графики мастерской Питера Пауля Рубенса на русскую иконографию конца XVII — начала XVIII века // Русское искусство в контексте мировой художественной культуры. Науч. конф. к 70-летию Музея имени Андрея Рублева 12–14 декабря 2017 года. Тез. докл. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2017. С. 49–51.
- Красилин М.М. Московский иконописец Егор Грек и его донское окружение // Кирилл Белозерский и памятники с редкой иконографией: Материалы конф. Каталог выставки 22 июня — 15 августа 2017 года / Сост. М.Н. Шаромазов, Е.Г. Щурина. Кириллов, 2018. С. 249–269.
- Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. С. 15–33.
- Меняйло В.А. Иконы из Вознесенского монастыря Московского Кремля. Каталог. Федеральное гос. учреждение «Гос. ист.-культур. музей-заповедник „Московский Кремль“». М.: Красная площадь, 2005. 408 с.
- Мишина Е.А. Западноевропейские оригиналы русских гравюр на металле XVII века // Петровское время в лицах — 2007: Материалы науч. конф. Труды Гос. Эрмитажа. Т. XXXVIII. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2007. 282 с.
- Николаева М.В. Иконостас петровского времени: «столярство и резьба», золочение, иконописные работы. Москва и Подмосковье. Подрядные записи. М.: USSR, 2008. 384 с.
- Сахарова О.М. Иконостас Успенского собора Рязанского кремля. Путеводитель. М.: Северный паломник, 2010. 118 с.
- Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. 1104 с.
- Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Под ред. И.А. Кочеткова [Электронный ресурс]. URL: <http://rusico.indrik.ru/> (дата обращения: 10 апреля 2020).
- Bohde D. Titian's Three-Altar Project in the Venetian Church of San Salvador: Strategies of Self-Representation by Members of the Scuola Grande Di San Rocco // Renaissance Studies XV. №4 (2001). P. 450–472.
- Gentili A. La bilancia dell' Arcangelo: Vedere i dettagli nella pittura veneziana del cinquecento. Biblioteca del Cinquecento. Vol. 144. Roma: Bulzoni, 2009. 273 с.
- NHD — New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts (1450–1700). Rotterdam. Sound & Vision Publishers. 1993 — E.

Salvador Gonzalez J.M. Per aurem intrat Christus in Mariam. An iconographic approach to the conceptio per aurem in Italian Trecento painting from patristic and theological source // *De Medio Aevo*. Vol. 9. 2016. № 1. P. 83–121.

Wethey H.E. The Painting of Titian: The Religious Paintings. London: Phaidon, 1969. Vol. 1. 390 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

«Благовещение» Тициана из церкви Сан Сальвадор в Венеции и русская иконопись первой половины XVIII века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Буренкова Елена Валерьевна — старший научный сотрудник, Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер., д. 10, 119017, Москва, Российская Федерация, burenkovaev@tretiakov.ru

Гамлицкий Андрей Викторович — старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, ул. Пречистенка, д. 21, 119034, Москва, Российская Федерация, avgamlet@bk.ru

АННОТАЦИЯ

В статье впервые исследуются два произведения русской иконописи первой половины XVIII века, в которых использована в качестве образца картина Тициана «Благовещение» (1559–1564. Капелла Сан-Августин, церковь Сан-Сальвадор, Венеция). Это икона неизвестного мастера из иконостаса Троицкого собора, Псков (1704) и икона московского Емельяна Никитина (1730–1750-е, Третьяковская галерея). Авторы предполагают, что русские иконописцы использовали гравюры Корнелиса Корта (около 1566) или Питера Гооссена (1640–1670-е), воспроизводящие полотно Тициана. Установлено, что наряду с произведением Тициана, русские иконописцы привлекали и другие западноевропейские гравюры. Анализируя стиль, приемы живописи, методы интерпретации образца, авторы приходят к выводу, что икона Е. Никитина связана с традицией иконописи московской Оружейной палаты второй половины XVII в. Икона Троицкого собора в Пскове отмечает развитие тенденций европейского барокко в русской живописи. Обнаруженные авторами статьи две иконы являются самым ранним известным сегодня фактом обращения русских художников к искусству Тициана. Они отмечают сложную и противоречивую картину развития русской иконописи первой половины XVIII в., где возрастала роль новых европейских форм, которые соединялись с наследием искусства Позднего Средневековья.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русское искусство XVII–XVIII вв., западные влияния, русская иконопись, Оружейная палата, Троицкий собор в Пскове, Тициан, Корнелис Корт, иконография сюжета «Благовещение».

TITLE

Titian's Annunciation from the Venetian Church of San Salvador and Russian Icon Painting of the First Half of the 18th Century

AUTHORS

Burenkova, Elena Valerevna — senior researcher, Tretyakov Gallery, 10 Lavrushinsky Lane, 119017, Moscow, Russian Federation, burenkovaev@tretiakov.ru

Gamlitskiy, Andrei Viktorovich — senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, The Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka str., 119034, Moscow, Russian Federation, avgamlet@bk.ru

ABSTRACT

The article explores first two works of Russian icon painting of the first half of the 18th century, in which Titian's painting *The Annunciation* (1559–1564. Chapel of St. Augustine, Church of San Salvador, Venice) is used as a sample. These are the icon of an unknown artist from the iconostasis of the Trinity Cathedral, Pskov (1704) and the icon of the Moscow artist Emelyan Nikitin (1730s–1750s, Tretyakov Gallery). The authors suggest Russian icon painters used engravings by Cornelis Cort (ca. 1566) or Pieter Goossen (1640s–1670s), reproducing the painting of Titian. It was established that Russian icon painters also used other West European engravings along with the work of Titian. Analyzing the style, painting techniques, methods of sample interpretation, the authors come to the conclusion that the icon of E. Nikitin is associated with the icon painting tradition of the Moscow Armory of the second half of the 17th century. The icon of the Trinity Cathedral in Pskov marks the development of European baroque trends in Russian painting. The two icons discovered by the authors of the article are the earliest fact known today of the Russian artists turning to the art of Titian. They demonstrate a complex and controversial picture of the development of Russian icon painting in the first half of the 18th century where the role of new European forms combined with the legacy of the art of the Late Middle Ages increased.

KEYWORDS

Russian art of the 17th–18th centuries, Western influences, Russian icon-painting, Armory, Trinity Cathedral in Pskov, Titian, Cornelis Cort, Annunciation iconography.

REFERENCES

- Alekhina L.I. and Gamlitskiy A.V. (eds.) *Evangelie Ieronima Natalisa. Pervoe izdanie. Katalog vystavki (The Gospel of Jerome Nathalis. The First Edition. Exhibition catalogue)*. Moscow, Tsentral'nyi muzei drevnerusskoi kul'tury i iskusstva im. Andreia Rubleva Publ., 2019. 128 p. (in Russian).
- Bohde D. Titian's Three-Altar Project in the Venetian Church of San Salvador: Strategies of Self-Representation by Members of the Scuola Grande Di San Rocco. *Renaissance Studies* XV. № 4 (2001). P. 450–472.
- Burenkova E.V. and Sidorenko G.V. (eds.) *Bibliia Piscatora: nastolnaia kniga russkikh ikonopistsev. Katalog vystavki (The Bible of the Piscator: A Handbook of Russian Icon Painters. Exhibition catalogue)*. Moscow, Gosudarstvennaia Tretiakovskaia galereia Publ., 2019. 232 p. (in Russian).
- Buseva-Davydova I.L. *Kul'tura i iskusstvo v epohu peremen. Rossiya semnadcatogo stoletiya (Culture and Art in an Era of Change. Seventeenth Century Russia)*. Moscow, Indrik Publ., 2008. 346 p. (in Russian).

- Buseva-Davydova I.L. *Russkaya ikonopis' ot Oruzhejnoj palaty do moderna: poiski sakral'nogo obraza (Russian Icon Painting from the Armory to Art Nouveau: the Search for a Sacred Image)*. Moscow, BuksMart Publ., 2019. 476 p. (in Russian).
- Galickaya I.A. Creator of the Trinity Iconostasis. *Pskov (Pskov)*. No. 40. 2014, pp. 119–126 (in Russian).
- Gamlitskiy A.V. Russian Art under the Sign of “the Fisherman”. The Exhibition “The Bible of the Piscator — A Handbook of Russian Icon Painters” (State Tretyakov Gallery June 26–10.06.2019). *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva Gosudarstvennogo Instituta iskusstvoznaniia (Bulletin of the Russian Medieval Art Department of the State Institute for Art Studies)*. No. 2. 2019. Moscow, GII Publ., 2019, pp. 190–199 (in Russian).
- Gamlitskiy A.V. Western European Sources of Icons of the 1704 Trinity Cathedral in Pskov. *Trudy TSMiAR. T. XVI. Sbornik materialov nauchnykh konferentsii Muzeia imeni Andreia Rubleva (Transactions of The Central Andrey Rublev Museum, vol. 16. Collection of Materials of Scientific Conferences of the Central Andrey Rublev Museum)*. Moscow, Tsentral'nyimuzei drevnerusskoi kultury i iskusstva im Andreia Rubleva Publ., 2020, pp. 278–310 (in Russian) [in the press].
- Gentili A. *La bilancia dell' Arcangelo: Vedere i dettagli nella pittura veneziana del cinquecento*. Biblioteca del Cinquecento, vol. 144. Roma, Bulzoni, 2009. 273 p. (in Italian).
- Golikov V.P. [in the publication erroneously — V.P. Gorshkov] Voskresenskii D.L., Zhari-kova Z.F., Vorontsova L.M. Russian Icon Painting of the Second Half of 17th Century: Technological Background. *Russkaia ikonopis vtoroi poloviny XVII. Tekhnologicheskie predposylki. Filevskie chteniia. Tezisy piatoi nauchnoi konferentsii po problemam russkoi khudozhestvennoi kultury XVII — pervoi poloviny XVIII veka (20–23 dekabria 1997) (Filevskie Readings. Abstracts of the Fifth Scientific Conference on the Problems of Russian Art Culture of the 17th — the First Half of the 18th Century (December 20–23, 1997))*. Moscow, Tsentral'nyimuzei drevnerusskoi kultury i iskusstva im Andreia Rubleva Publ., 1997, pp. 25–28 (in Russian).
- Kniazev A. *Istoriko-statisticheskoe opisanie Pskovskogo Kafedralnogo Troitskogo Sobora (Historical and Statistical Description of the Pskov Trinity Cathedral)*. Moscow, Tipografia Katkova i Ko Publ., 1858. 81 p. (in Russian).
- Kochetkov I.A. (ed.) *Slovar russkikh ikonopistsev XI — XVII vekov (Dictionary of Russian Icon Painters of the 11th–17th centuries)*. Moscow, Indrik Publ., 2009. 1104 p. (in Russian).
- Kochetkov I.A. (ed.) *Dictionary of Russian icon painters of the 11th–17th centuries*. Available at: <http://rusico.indrik.ru/> (accessed 10 April 2014).
- Komashko N.I. On the Fate of the Tradition of the Icon Painting Workshop of the Armory at the New Time. *Russkoe tserkovnoe iskusstvo Novogo vremeni (Russian Church Art of the New Time)*. Moscow, RAH Publ. 2004, pp. 55–72 (in Russian).
- Komashko N.I. (ed) *Ikonopis Oruzheinoi Palaty iz chastnykh sobranii. Katalog vystavki (Iconography of the Armory from Private Collections. Exhibition Catalog)*. Moscow, Tsentral'nyimuzei drevnerusskoi kultury i iskusstva im Andreia Rubleva, 2017. 168 p. (in Russian).
- Komashko N.I. The Influence of the Graphics of the Workshop of Peter Paul Rubens on Russian Iconography of the late 17th — early 18th centuries. *Russkoe iskusstvo v kontekste mirovoi khudozhestvennoi kultury. Nauchnaia konferentsiia k 70-letiiu Muzeia imeni Andreia Rubleva. 12–14 dekabria 2017 goda. Tezisy dokladov (Russian Art in the Context of World Art Culture. Scientific Conference Dedicated to the 70th Anniversary of the Central Andrey Rublev Museum on December 12–14, 2017. Abstracts of Reports)*. Moscow, Tsentral'nyimuzei drevnerusskoi kultury i iskusstva im Andreia Rubleva 2017, pp. 49–51 (in Russian).
- Krasilin M.M. Moscow Icon Painter Yegor Grek and his Don Environment. *Kirill Belozerskii i pamiatniki s redkoi ikonografiei. Materialy konferentsii. Katalog vystavki 22 iunია — 15 avgusta 2017 (Kirill Belozersky and Monuments with Rare Iconography: Materials of the Conference. Exhibition Catalog. June 22 — August 15, 2017)*. Kirillov; Kirillo-Belozerskii muzei-zapovednik Publ., 2018, pp. 249–269 (in Russian).
- Lidov A.M. The Image of Heavenly Jerusalem in East Christian Iconography. *Ierusalim v russkoi culture (Jerusalem in Russian Culture)*. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 15–33 (in Russian).
- Mishina E.A. Western European Originals of Russian Engravings on Metal of the 17th century. *Petrovskoe vremia v litsakh — 2007. Materialy nauchnoi konferentsii. Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. T. XXXVIII. (Faces Of Peter The Great's Time. Proceedings of the Conference. Transactions of the State Hermitage, vol. 38)*. Saint Petersburg. Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2007. 282 p. (in Russian).
- NHD — *New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts (1450–1700)*. Rotterdam. Sound & Vision Publishers. 1993 — E (in English).
- Nikolaeva M.V. *Ikonostas petrovskogo vremeni: “stoliarstvo i rezba” zolochenie ikonopisnye raboty Moskva i Podmoskove Podriadnye zapisi (The Iconostasis of Peter's Time: “Carpentry and Carving”, Gilding, Icon-painting Works. Moscow and Moscow Region. Contract Records)*. Moscow, USSR Publ., 2008. 384 p. (in Russian).
- Salvador Gonzalez J.M. *Per aurem intrat Christus in Mariam*. An Iconographic Approach to the Conceptio per Aurem in Italian Trecento Painting from Patristic and Theological Sources. *De Medio Aevo*, vol. 9, 2016, №1, pp. 83–121 (in English).
- Sakharova O.M. *Ikonostas Uspenskogo sobora Riazanskogo Kremliia. Putevoditel (The Iconostasis of the Assumption Cathedral of the Ryazan Kremlin. Guide)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2010. 118 p. (in Russian).
- Vasari D. *Opisanie tvorenij Ticiano iz Kadora zhivopisca. Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopiscev, vayatelej i zodchih (Description of the Works of Painter Titian from Cadore. Biographies of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects)*, vol. 5. Moscow, TERRA Publ., 1994. 814 p. (in Russian).
- Wethey H.E. *The Painting of Titian: Religious Paintings*. London, Phaidon, 1969, vol. 1. 390 p. (in English).