

- Iakovleva A.I. Technical and Technological Features of the Icons of the Festive Tier of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: State of Conservation, Change in Color, Pigments and Paint Layer. *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoi Rusi i Vizantii epokhi Andreia Rubleva (Old Russian Art. The Art of Medieval Russia and Byzantium of the Era of Andrei Rublev)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2012, pp. 282–292 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Andrei Rublev i ego shkola (Andrei Rublev and His School)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, 386 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. Old Russian Artists and Their Work Methods. Lazarev V.N. *Ruskaia srednevekoviaia zhivopis'. Stat'i i issledovaniia. (Russian Medieval Painting. Studies and Articles)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 13–26. (in Russian).
- Lazarev V.N. On the Methods of Work in Rublev's Workshop. Lazarev V.N. *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy (Byzantine and Old Russian Art. Articles and Materials)*. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 205–210 (in Russian).
- Naumova M.M. Materials and Techniques of Miniature Painting Depicting Evangelists. *Evangelie Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliia (Gospel of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin)*. Moscow, The Grabar Art Conservation Center Publ., 2002, pp. 92–94 (in Russian).
- Ostaschenko E. Ia. On the Problem of the Style of Andrei Rublev (Once Again About the Feasts Icons of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin). *Drevnerusskoe iskusstvo: Issledovaniia i atributsii (Old Russian Art: Studies and Attributions)*. Saint Petersburg, 1997, pp. 113–134 (in Russian).
- Ostaschenko E. Ia. Spatial Decisions in some of the Monuments of Moscow Painting as a Reflection of the Development of Style in the Late 14th – First Third of the 15th Centuries). *Drevnerusskoe iskusstvo: XIV–XV vv. (Old Russian Art: 14th–15th c.)*. Moscow, 1984, pp. 59–76 (in Russian).
- Ostaschenko E. Ia. The Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra around 1425. On the Issue of the Style of Icons. *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoi Rusi i Vizantii epokhi Andreia Rubleva (Old Russian art. The Art of Medieval Russia and Byzantium of the Era of Andrei Rublev)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2012, pp. 134–160 (in Russian).
- Plugin V.A. *Master Sviatoi Troitsy. Trudy i dni Andreia Rubleva (Saint Trinity Master. Works and Days of Andrei Rublev)*. Moscow, Mosgorarkhiv Publ., 2001, 627 p. (in Russian).
- Popov G.V. *Andrei Rublev. [Album]*. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2002, 72 p. (in Russian and English).
- Popov G.V. Andrei Rublev: lavlenie мастера. O tvorchestve khudozhnika okolo 1400 g. (Andrei Rublev: The Phenomenon of the Master. About the Artist's Work around 1400). *Chelovek (The Man)*, 1992, № 2, pp. 119–132 (in Russian).
- Priselkov M.D. *Troitskaia letopis': Rekonstruktsiia teksta (Troitskaya Chronicle: Text Reconstruction)*. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1950, 513 p. (in Russian).
- Protasov N.D. Frescoes on the Altar Pillars of the Assumption Cathedral in Zvenigorod. *Svetil'nik (Lamp)*, 1915, № 9–12, pp. 15–25 (in Russian).
- Punin N.N. Andrei Rublev. *Apollon (Apollo)*, 1915, № 2, pp. 1–23 (in Russian).
- Shchennikova L.A. *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremliia: Deisusnyi i prazdnichnyi riady ikonostasa. Katalog (Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: the Deesis and the Festive Tier of the Iconostasis)*. Moscow, Krasnaia ploshchad Publ., 2004, 286 p. (in Russian).
- Shchepkin V.N. Moscow Icon Painting. *Moskva v ee proshlom i nastoiashchem (Moscow in Its Past and Its Future)*. Moscow, Obrazovanie Publ., 1911, vol. 4, part 2, pp. 225–248 (in Russian).
- Smirnova E.S. Miniaturists of the Khitrovo Gospel. *Khrizograf. Sbornik statei k iubileiu G.Z. Bykovoii (Crysograph. Collection of Articles for the Anniversary of G.Z. Bykova)*. Moscow, Skanrus Publ., 2003, pp. 107–128 (in Russian).
- Sofiiskaia vtoraiia letopis' (The Sofia Second Chronicle). *Polnoe sobranie russkikh letopisei (The Full Collection of Russian Chronicles)*, vol. 6. Saint-Petersburg, Imperatorskaia Arkheograficheskaia komissiiia Publ., 1853, 364 p. (in Russian).
- Vzdornov G.I. *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi: Rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi XII nachala XV vekov (The Art of the Book in Old Russia: Manuscripts of North-Eastern Russia of 12th – early 15th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 551 p. (in Russian).
- Zhidkov G.V. Retseziia na knigu: I. Grabar'. Andrei Rublev (Voprosy restavratsii). Moscow, 1926, pp. 7–112 (Review of the book "Andrei Rublev" by I. Grabar'). *Izvestiia na B'lgarskaia arkhologicheski institute (Journal of the Bulgarian Archaeological Institute)*. Sofia, D"rzhavna pečatnitsa Publ., 1926–1927, vol. 4, pp. 354–357 (in Russian).

Фреска «Богоматерь с Младенцем на престоле», 1466 года, из новгородского Софийского собора: особенности иконографии и расположения в храмовом пространстве

© 2019

УДК 75.021.333(470.24-25)"1466"

ББК 85.14(2)

Ц18

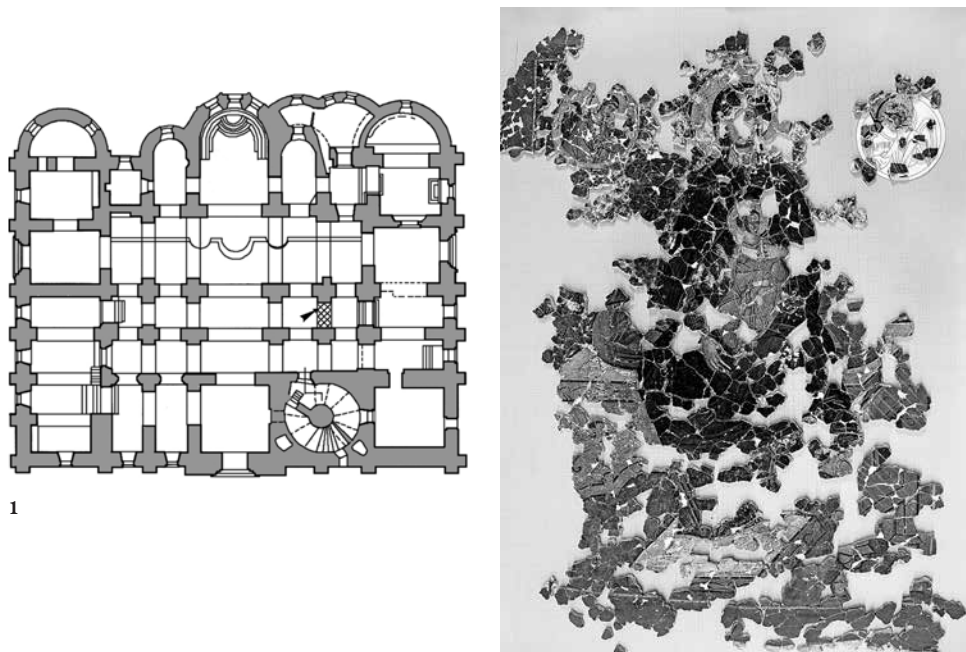
Поступила в редакцию 25.02.2019

Под 1466 г. Летопись Авраамки содержит важное упоминание об одном из очередных этапов декорации Софийского собора: «Того же лета, месяца Июня въ... день, пописаша столпы у святыи Софеи, осветиша темная места светилники горящими свещи, повелением архиепископа Ионы, в славу Богу и святей Софыи» [ПСРЛ, 2000. Стлб. 218]. До недавнего времени это сведение, как и идущая следом летописная статья о росписи двух храмов Вяжищского монастыря¹, оставалось лишь информационным звеном, дополнявшим представление о художественной активности архиепископа Ионы (1458–1470)². Однако в 1990-е гг. это упоминание неожиданно обрело вполне конкретное материальное свидетельство.

С возобновлением с 1991 г. в Софийском соборе богослужений был перекрыт раскоп в южном нефе, существовавший с 1960-х гг. — со времен исследований этой части храма М.К. Каргером — в открытом виде как часть экспозиции памятника. Во время производства работ в щелчке, представлявшей вывал из щели между укрепленной стенкой раскопа и гранью одного из

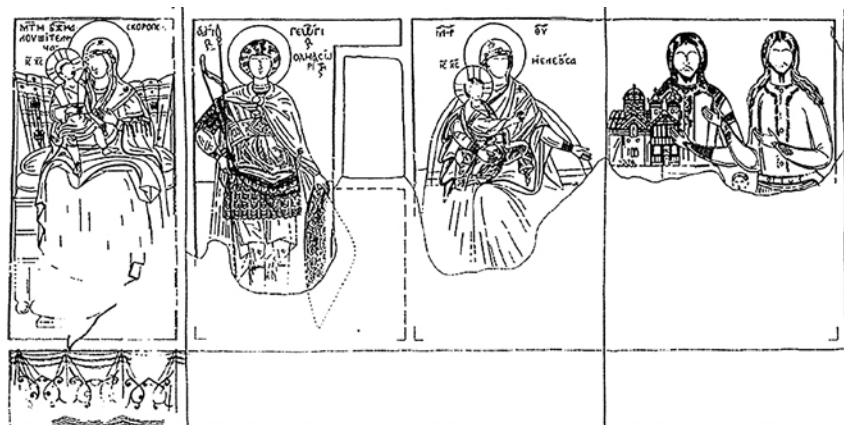
1 Летом того же 1466 г. были расписаны храмы Евфимия Великого «над гробом раба его архиепископа Великого Новгорода владыке Еуфимия» и Антония Великого на воротах в Николо-Вяжищском монастыре [ПСРЛ, 2000. Стлб. 218].

2 Лишь весьма приблизительно к этому этапу декорации Софии можно было относить сохранившиеся в раскопе придела Иоакима и Анны изображения розеток на убрсах в цокольной части, а также принадлежащие изображениям святителей в полиставриях фрагменты фигур на северной стене Мартирьевской паперти, которые, однако, могли быть исполнены и несколько ранее, при архиепископе Евфимии II [ПСРЛ, 2000. Стлб. 192; Дмитриев, 1950. С. 154].



1

2



3

ил. 1 Софийский собор в Новгороде. План первого этажа с указанием места находки фрагментов фрески «Богоматерь с Младенцем на престоле» (1466)

fig. 1 Plan of the first floor of the St. Sophia Cathedral in Veliky Novgorod, with the location of the fragments of the fresco "The Virgin and Child on the Throne" (1466) indicated

ил. 2 Богоматерь с Младенцем на престоле. Настолпная фреска. 1466 г. Софийский собор в Новгороде (фото Т.Ю. Царевской)

fig. 2 "The Virgin and Child on the Throne", 1466. The fresco of St. Sophia Cathedral (photo by T.Iu. Tsarevskaja)

ил. 3 Прорисы фресок нижнего яруса южной стены церкви в селе Донья Каменица [Живкович Б. Донья Каменица. Цртежи фресака. Београд, 1987. Табл. II]

fig. 3 Tracing of the frescoes of the lower tier on the southern wall of the church in the Doña Kamenitsa village [Zhivkovich B. Doña Kamenitsa. Crtesi fresaca. Beograd, 1987. Table II]

Т.Ю. Царевская

Фреска «Богоматерь с Младенцем на престоле», 1466 года

столпов [ил. 1] и по каким-то причинам в музейный период не убранной из раскопа, хранителями собора были обнаружены и выбраны россыпи фресковых фрагментов. Некоторые из них представляли фрагменты личного и при стыковке воссоздали миниатюрное изображение ангела в медальоне, по стилю соотносимое с новгородскими росписями третьей четверти XV в. [Царевская, 2005. С. 33]. Уже тогда было ясно, что это остатки упомянутой в летописи фресковой росписи столпов Софии 1466 г. Глубина залегания фрагментов свидетельствует, что эта роспись могла быть сбита в конце XVII в. при митрополите Киприане (1674–1695): известно, что в 1690 г. в Софийском соборе начались работы, продолжавшиеся до 1694 г.: «Соборная церковь Премудрости Божии поправлена, мост поднят, три столпа круглые, светлости ради, и окна выбраны и грани высечены, и пространство велие учинено, потому же и в приделах... начата постраивать и мост поднят» [ПСРЛ, 1841. С. 274], — т.е. к концу XVII в. был устроен новый настил пола, в подсыпку под который и попали сбивавшиеся со стен фрески.

По мере подборки извлеченных фрагментов стала вырисовываться настолпная композиция «Богоматерь с Младенцем на престоле», с расположенными в верхней части двумя медальонами с полуфигурами ангелов. Параллельно выяснилось, что в фондах Новгородского музея-заповедника в коллекции М.К. Каргера имеются неидентифицированные фрагменты, которые, как показалось, относятся к нашей фреске³. Вскоре это подтвердилось точной состыковкой с фрагментами⁴, подборка которых на первом этапе продвигалась благодаря усилиям хранителей Софийского собора. Дальнейшее напрашивалось само собой: Новгородская епархия обратилась в музей с просьбой провести профессиональную состыковку и реставрацию этой композиции, с монтировкой на переносную основу и последующей установкой на столпе Софийского собора — приблизительно там, где когда-то эта фреска и находилась — лишь с учетом новой высоты по отношению к уровню пола XV в. В настоящее время эта фресковая композиция находится на завершающей стадии реставрации [ил. 2].

Роспись исполнена в смешанной технике, с использованием темперы, что характерно для времени архиепископа Ионы. Ее отличает плотное, близкое к иконному, письмо, некоторая педантичность прорисовки деталей контурной чертой, почти не меняющейся по толщине линией, сложная графическая разделка драпировок. Живопись личного дополнена сухими короткими белильными штрихами. В пластической моделировке, подразумевающей плотную рельефно обозначенную форму, большую роль играют теплые красноватые притенения. Крупные, геометрических форм плоскости, образованные

3 НГМ КП № КП 33676 (30–34); КП 30-МЖ 43; КП 31-МЖ 42; КП 32-МЖ 4; КП 33-МЖ 44; КП 34-МЖ 5, а также НВ 20060 (4474–4495).

4 Пробную состыковку произвели в мастерской реставрации фрагментов монументальной живописи Новгородского музея-заповедника по инициативе художника-реставратора Т.А. Ромашкевич.

складками ткани, перекрыты сложноградуированными жидкими белильными прописями. Эта живопись имеет не только техническое, но и очевидное стилистическое родство со стенописью храма Сергия Радонежского, отличаясь от нее лишь несколько более сухой графичностью рисунка и плотностью колорита (хотя, возможно, это впечатление является результатом лучшей сохранности красочного слоя Софийской росписи). Вместе с тем, при несомненном сходстве, эта роспись представляется более искусной и менее схематичной, чем стенопись церкви Симеона Богоприимца. Иными словами, она совершенно по праву занимает промежуточное место между этими памятниками эпохи архиепископа Ионы и демонстрирует определенную тенденцию в этом звене [Царевская, 2005. С. 33].

Композиция имеет размеры 110 × 140 см и почти совпадает по ширине с параметрами грани столба, возле которого ее фрагменты были обнаружены⁵. Это тип настолпной фрески-иконы, который был широко распространен в византийском мире. В первую очередь к такого рода изображениям относятся образы, фланкировавшие темплон — проскинетарии — «поклонные образы» — крупноформатные изображения на предалтарных столбах, выполненные в технике фрески или мозаики и нередко дополнительно выделенные рамкой, неразрывно связанной с другими элементами мраморной или каменной преграды [Образцова, 2017. С. 232; Бабић, 1975. С. 3–41; Kalopissi-Verti, 2006. S. 107–132]. Уже в средневизантийский период появляются обособленные (не связанные с темплонами) фресковые иконы, которые не только воспроизводили некие чтимые иконные образы, о чем свидетельствуют сопровождающие их надписи [Ђорђевић, 1978. С. 91], но были вплетены в литургический контекст основных храмовых росписей, как, например, в Софии Охридской, где на западных гранях столбов, расположенных перед солеей (т.е. не являющихся частью алтарной преграды), представлены образы Богородицы с Младенцем в иконографических типах, ассоциирующихся с началом и окончанием Евхаристии [Лидов, 1986. С. 9–11; Этингоф, 2000. С. 57–58]. Большое распространение настолпные образы Богородицы, или — в бесстолпных храмах — образы, украшавшие специальные уступы лопаток или ниши, получили в палеологовский период. Целую программу такого рода изображений составляют настолпные росписи храма Богородицы Левишки в Призрене [Радованович, 1963. С. 125–129; Семенова, 2012. С. 51–70]; их иконографический состав и специфическая локализация в храмовом пространстве, на наш взгляд, еще ждут своих истолкований.

Очевидно, однако, что назначение этих образов в храмовой декорации и в храмовом пространстве — далеко не всегда однозначно. Одни из них непосредственно увязаны с литургической программой храмовой росписи, как упомянутые изображения в Софии Охридской или церкви Богородицы в Левишке, другие являются ктиторскими композициями, в которых Богородица

⁵ Нынешняя ширина грани столпа примерно на 2–3 см превышает ширину собираемой композиции, что объясняется более толстым штукатурным грунтом, относящимся к концу XIX в.

и Младенец неким образом — чаще всего через жесты — связаны с предстоящими ктиторами. Такое различие являют, например, Богородичные изображения в стенописи церкви Доньи Каменицы: один из них — фресковая икона с эпитетом «Скоропослушница», с Младенцем в короткой до колен белой сорочке, трижды перевязанной темными лентами, на восточной стене справа от алтаря, представляется включенной в литургический контекст образов⁶, тогда как расположенная почти по соседству в этом маленьком храме — в западной части южной стены — Богородица с Младенцем является частью ктиторской композиции: благословляющий жест Младенца адресован основателям храма, предстоящим с его моделью в руках на примыкающем отрезке западной стены [Воронова, 2007. С. 259. Цв. ил. 22, 23] [ил. 3]. При этом действительно иногда воспроизводятся чтимые иконные образы или распространенные иконографические изводы [Семенова, 2012. С. 57], которые, однако, в ктиторских фресках словно «оживают»: жесты Богородицы или Богомладенца получают не свойственную исходному иконописному изводу направленность, будучи обращены к представленным рядом историческим лицам, причастным к основанию храма или обители — как, например, в росписях нартекса Сопочан.

Нередко фрески-иконы украшают грань столпа или пилона над архиерейским местом — как, например, в Грачанице и Дечанах. Таким изображениям предписывалось свершать каждение, наряду с местными образами иконостаса, моленными местами и амвоном [Голубцов, 1899. С. 84]. Особое значение имеют изображения Богородицы с Младенцем, расположенные в нартексах⁷, где они восходят к Богородичному образу, по преданию, не впустившему в храм Марию Египетскую, и тем самым связанные со свершаемым перед ними покаянием прихожан. Наконец, определенная категория фресковых образов непосредственно апеллировала к неким чтимым в той или иной местности иконным святыням и их воспроизводила либо играла роль таковых: именно как чтимым иконам поклонялись таким фрескам прихожане в особые дни поминовений, принося к ним в храм дары, чему и сегодня есть множество свидетельств в действующих храмах. В целом же эта тема обширна и исключительно богата смысловыми оттенками — отдельным ее аспектам посвящено несколько статей [Ђорђевић, 1978; Бабић, 1975; Татић-Ђурић, 1970; Татић-Ђурић, 1972; Семенова, 2012], не исчерпывающих, однако, всех ее ресурсов.

Обратимся к настолпной фреске из Софийского собора. Она представляет собой фронтальный образ восседающей на троне Богородицы с Христом-младенцем. Ее фигура, с узкими покатыми плечами, решена в вытянутых пропорциях;

⁶ На эту связь указывает характер препоясания рубашки младенца Христа по типу, описываемому Симеоном Солунским применительно к синдону священника [см.: Лидов, 1986. С. 6]. Существует мнение, что данная фреска воспроизводит чтимую икону [Воронова, 2007. С. 259].

⁷ Например, в нартексах церквей Георгия в Старо Нагоричино, Успения в Трескавце, Введения Богородицы во храм в Новой Павлице и др., где перед ними, как перед иконами, возжигают свечи. О существовании такого образа на внешней стене нартекса Софии Константинопольской упоминают «Аноним Меркати», «Таррагонский аноним» и Игнатий Смоленский [Семенова, 2012. С. 59–60].



4



6



5

ил. 4 Богоматерь на престоле с предстоящими свв. Николой и Климентом. Икона. XIV в. Вологодский музей-заповедник [URL: <http://icons.pstgu.ru/img/base/origin/00000435.jpg>]

fig. 4 "The Virgin on the throne with Sts. Nicolas and Clement. 14th century. Vologda Museum-Reserve [URL: <http://icons.pstgu.ru/img/base/origin/00000435.jpg>]

ил. 5 Богоматерь на троне. Икона. Начало XVI в. Собрание Э. Велимезиса

fig. 5 "The Virgin on the Throne". Early 16th century. From the collection of E. Velimezis

ил. 6 Богоматерь Живоносный Источник. Ангелос Акотантос. Икона. Середина XV в. Монастырь Одигитрии, о. Крит

fig. 6 "Our Lady of the Life-giving Spring". Angelos Akotantos. Mid 15th century. Monastery of Odigitria, Crete

правая рука опущена чуть ниже ног Сына, не касаясь их; левая — придерживает Его за плечо. Христос представлен в длинном золотисто-оранжевом облачении, сплошь покрытом тонкой графической охряной разделкой, имитирующей ассист. Его фигура еле заметно развернута влево; в ту же сторону направлен жест благословляющей десницы, тогда как голова и взгляд обращены вправо; в левой руке, возлежащей на колене, — свиток. Богоматерь восседает на широком престоле (без спинки), с двумя подушками — красной с двумя золотисто-желтыми кистями по краям и зеленой. Форма нижней части престола, с трехлопастным подзором и сложносоставными опорными частями, близко напоминает основание престола Христа на иконе Деисусного чина Большого иконостаса Софийского собора, 1439 г., работы мастера Аарона. Ноги Марии, в красной обуви, опираются на квадратное подножие, данное в проекции трехчетвертного разворота сверху вниз, слева направо, что сообщает изображению эффект увиденного одновременно с разных точек зрения. В верхней части композиции представлены два медальона с миниатюрными полуфигурами ангелов, обращенных к Марии. Однако, в отличие от изображений, характерных для иконографии Страстной Богородицы, в данном случае ангелы представлены не с орудиями страстей, несомых Богомладенцу, а с покровенными руками — в знак поклонения.

Фронтальные изображения тронной Богоматери с Младенцем, в сопровождении ангелов, появляются, как известно, еще в ранневизантийском искусстве и остаются наиболее значимыми в многообразии вариантов богородичной иконографии на протяжении всего последующего времени. Более того, монументальная фигура Богоматери с Младенцем на престоле, фланкируемая ангелами, становится одним из предпочтительных вариантов декорации алтарной конхи, самая известная из которых — мозаика Софии Константинопольской. Не вдаваясь в подробности эволюции этого образа, отметим лишь, что особенно широкое распространение древняя иконография тронной Богоматери с поклоняющимися ангелами в медальонах получает в поздне- и поствизантийский период. При этом главным образом сосуществуют два варианта: Богоматери на престоле (без спинки) — и Богоматери на троне (с высокой спинкой), более присущий храмовым иконам.

Вариант Богоматери на престоле, характерный для росписей алтарной конхи и более распространенный в средневизантийский период, для Новгорода явно имел особое значение: он нашел отражение в двух иконах «Богоматерь с предстоящими свв. Николой и Климентом»: из собрания ГРМ, XIII в., и из Вологодского музея, XIV в.^[ил. 4] Несмотря на то что на второй из этих икон фигура Богоматери представлена в трехчетвертном повороте, очевидно, что обе иконы являются архиерейскими по составу предстоящих святых и восходят к одному конкретному прототипу, который, вероятнее всего, входил в раннее храмовое убранство новгородского Софийского собора.

Второй вариант — тронной Богоматери — получил особое распространение в искусстве критских живописцев середины — второй половины XV в., Ангелоса Акотантоса († 1457), предположительно, эмигрировавшего из



7

ил. 7 Богоматерь с Младенцем и св. Нифонт, патриарх Константинопольский. Феофан Критянин. Фреска в нартексе кафедрального монастыря Дионисиат на Афоне
fig. 7 The Virgin and Child and St. Niphont, Patriarch of Constantinople. Theophan the Cretan. Narthex of the Dionisiat monastery catholicicon

ил. 8 Древо Иессеево. Мастер Виктор. Икона. 1674 г. Сан Джорджо деи Гречи, Венеция [Chatzidakis M. Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise, Neri Pozza, 1962. Il. 129]

fig. 8 "The Tree of Jesse". Master Victor. Icon, 1674, San Giorgio de Greci, Venice [Chatzidakis M. Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise, Neri Pozza, 1962. Il. 129]



8

Константинополя после его завоевания османами, и Андреаса Рицоса (1422–1492)⁸, и впоследствии повторялся не одним поколением критских мастеров [Евсеева, 2002. С. 95–118]. Изображение в церкви Пренепорочной Богородицы (Панахранты) в Константинополе принято считать прообразом этой иконографии. Именно в такого рода иконах появляются поздние специфические отклонения в иконографии Младенца, отличающегося позицией тела, схожей с нашей фреской. Один из примеров — монументальная икона Тронной Богоматери, начала XVI в., из собрания Велимезиса [ил. 5].

Вместе с тем разнонаправленные движения Христа присущи и другой иконографии — Богоматери-Живоносного источника, ранние примеры которой датируются серединой XV в. [Евсеева, 2002. Ил. 6] [ил. 6]. Таким же образом

8 Тронная Богоматерь Андреаса Рицоса (один из вариантов — икона из коллекции Н.П. Лихачёва, ГЭ) может считаться самым вероятным образцом целого ряда более поздних икон, выявленных как на Патмосе, так и в иных местах, — например, икона в Ливорно (XVI в.) и икона Даронаса на Кефалонии (конец XVI — начало XVII в.).

изображен Богомладенец на некоторых иконах Богоматери с избранными святыми и особенно на фресковых иконах Богоматери Врефократусы XVI в. в нартексах храмов монастыря Дионисиат и Ставреникиты, чьи росписи исполнил Феофан Критянин. Примечательно, что в обоих представленных случаях фигура стоящей Богоматери расположена справа (к югу) от входа в основной объем, на восточной стене нартекса (по другую сторону — патрон храма Иоанн Креститель). Тем самым благословение Богомладенца, которое может быть свершено только правой Его рукой, адресовано к входящему в храм; лик же обращен к святому, предстоящему справа. Так, в нартексе кафедрального монастыря Дионисиат Богородице предстоит святитель Нифонт, патриарх Константинопольский, принявший монашество здесь в середине XV в. и после многих превратностей возвратившийся сюда, где и преставился [ил. 7]. В случае росписи Ставреникиты, лик Богомладенца обращен к расположенной рядом купели Водоосвящения, т.е. к главному действию, свершаемому в этом храме, посвященном Иоанну Крестителю, что вполне логично, исходя из связи данной иконографии с образом «Живоносного источника». Иногда изображенный с разнонаправленными движениями Младенец Христос обращает свой взор на предстоящего Ему в молитве святого, отсылая благословение к другому персонажу, тем самым намекая на некую связь между ними. Таково, например, изображение на афонской иконе «Богоматерь с архангелом Михаилом и неизвестным святителем», XVI в., из коллекции П. Севастьянова (ГИМ).

Представляется вероятным, что существовавшие какое-то время порознь два извода — тронной Богоматери и Богоматери «Живоносный источник» — соединились, и можно было бы думать, что не без участия Феофана Критского или художников его круга, если бы не то обстоятельство, что все упомянутые произведения критской школы, включающие такое изображение Богомладенца, относятся самое раннее к XVI в., тогда как наша роспись появилась раньше, и к тому же престол, на котором восседает Богоматерь Софийского собора, весьма далек от вида трона с высокой спинкой в произведениях критских иконописцев, так же как ничего общего с критской манерой не имеет и стиль нашей фрески. В связи с этим правомерно предположить, что данные варианты между собой не связаны напрямую, но и у новгородской фрески, и у критских икон мог быть некий общий протограф — возможно, связанный со святилищем Зоодохос Пиги в Константинополе, разрушенным османами вскоре после завоевания Константинополя. Отголоски такой иконографии хранят иконы XVII–XVIII вв., различного содержания, на широкой территории от Халкидона⁹ до Венеции¹⁰ [ил. 8].

Возможно, некие изображения предполагаемого константинопольского протографа стали известны архиепископу Ионе во время визитов в Москву

9 Например, икона «Богоматерь Критская», XVII в., ныне пребывающая в Кадыкёе (Халкидоне), в митрополии (опубликована Н. Комашко на личной странице «Facebook» 21 ноября 2018 г.).

10 Изображение Богоматери с Младенцем в аналогичной иконографии включено в многофигурный образ «Древо Иессеево», мастера Виктора, 1674 г., из коллекции музея Сан Джорджо деи Гречи в Венеции [Chatzidakis, 1962. Cat. 129].

либо благодаря длительному пребыванию в Новгороде в 1464 г. митрополита Филипповой Кесарии Иосифа, приехавшего из Иерусалима. Летопись Аврамки о том повествует так: «Той же зимы... приеха митрополит в Великий Новгород, именем Иосиф, от Ерусалима от гроба Господня, быв на Москве при князи великом Иване Васильевиче, от Кисареа Филиповы, посланий Божиею милостию и благословением своего учителя патриархом Оакимом Орусалимскимъ...; и архиепископ Великого Новагорода и Пскова владыка Иона умы ногу ему в великий четверг, в Петрово место... и владыка Иона добре ему честь възда, и дары многи, и упокоив его многи дни, и многу милость сотвори о нем...» [ПСРЛ, 2000. С.215]. Учитывая время посещения — по прошествии всего десятилетия после падения Константинополя, — можно полагать, что в Иерусалиме на визит в Московию возлагались особые надежды, и вместе со своим благословением патриарх Иоаким снабдили Иосифа иконами для дарений, воспроизводившими образы, особо чтимые не только в Святой земле, но и в Царьграде. Одна из них, с оригинальной иконографией младенца Христа, могла вдохновить живописца Дома Святой Софии на создание настолпного образа Софийского собора. Вполне возможно, что этим мастером был ключник владыки Ионы, Пимен, очевидно — один из ведущих живописцев в то время, поскольку о нем содержится редкостное летописное упоминание в связи с росписью незадолго до того, в 1463 г., церкви Святого Николы на Острове [ПСРЛ, 2000. С.214], а существующие новгородские фрески 1460-х гг. отличаются не только большой стилистической однородностью, но и порой выдают повторяющиеся индивидуальные черты. В то же время нельзя исключить, что новгородский мастер имел в виду некий местный чтимый образ Богородицы на престоле, который, судя по всему, послужил основой и для двух упомянутых икон с предстоящими святыми Николой и Климентом. Однако живописец позволил себе изменить позу Младенца, чему должны были существовать веские причины. И думается, они были связаны с включением репрезентативного настолпного образа в контекст литургического действия. Восстановить его, учитывая практически полностью погибшее фресковое убранство собора, сегодня представляется почти невозможным¹¹.

И все же есть некоторые свидетельства или, скорее, слабые следы, по которым удастся выстроить некоторые догадки. Примечательно в связи с этим описание части архиерейского богослужения, которое содержит Чиновник Софийского собора, XVII в. Так, в вечерней службе недели в канун Великого поста, обходя все соборные святыни, святитель, изойдя из Корсунской паперти, «знаменуется на восходе у Спасова образа и у *Пречистой на столпе* (курсив мой. — Т.Ц.) и у гроба Господня...». Следом за архиереем к тем же святыням шли знаменоваться власти («боярин и воевода и дьяки и все множество людей, прилучившихся во святей церкви») [Голубцов, 1899. С.160]. Вероятнее всего,

¹¹ Такая реконструкция, однако, возможна в будущем: скорее всего, все сбитые в XVII в. фрески Софийского собора пребывают под его полами.

в этом описании под именем Пречистой на столпе подразумевался наш образ, который, в силу сакральной значимости и композиционной репрезентативности, выделялся особо.

Поблизости, справа, в южном нефе с XII в. располагалось некое парное погребение, которое есть основания считать погребением строителей собора — Владимира Ярославича и Анны [Царевская, 2000. С.405–406]¹²; причем, незадолго до появления фрески, в 1439/1440 г. предшественник Ионы, архиепископ Евфимий II, богато украсил раки создателей: «позлати владыка гроб князя великого Володимира, внука великого Володимира, и подписа, такоже и метери его гроб подписа, и покров положи, и память им устрои творити месяца Октября в 3» [ПСРЛ, 2000. Стлб.181]. Под выражением «подписа», по-видимому, подразумевалось исполнение каких-то ктиторских изображений возле саркофагов — скорее всего, на южной стене, разделявшей собор и паперть. Кроме того, в этой части храма, несколько западнее, располагалось «уреченное место Гроба Господня» — некая малая архитектурная форма, в которой хранились реликвии Святой земли и плащаница. Следы этой конструкции сохраняются и доныне на уровне пола XII в. у западной стены южного нефа [Царевская, 2000. С.402]. Как бы то ни было, такое соседство святыни и ктиторов служит вполне правдоподобным контекстуальным мотивом, объясняющим направление взора Богомладенца, благословляющего при этом пространство реального храма. Представляется неслучайным, что такое направление совпадает с описываемым в Чиновнике проходом владыки для знаменования у святынь перед началом богослужения: благословляющий жест Христа был обращен к владыке, подходившему из центрального нефа на поклон к Богородичному образу на столпе; а взор Его, по сути, «отсылал» архиерея и следовавших за ним представителей властей далее, к гробам основателей и к упоминаемому в Чиновнике гробу Господню.

Расположение чтимого образа Богородицы именно в южной части храма на столпе напротив правого крыла иконостаса могло быть обусловлено еще и тем обстоятельством, что именно в этой части местного ряда — как раз перед столпом с нашей фресковой иконой — была изначально установлена Новгородская Иерусалимская-Корсунская икона Богородицы — древняя дексиократуса. Согласно поздним источникам, как установила Н.В. Пивоварова, «Корсунская» Одигитрия XVI в., признаваемая копией с увезенной в Москву иконы, по возвращении в Новгород стояла крайней справа, именно в южном крыле главного соборного иконостаса [Пивоварова, 2018. С.449] — надо полагать, на том же месте, где когда-то располагался ее древний протограф. По замечанию той же исследовательницы, Богородичный образ праворучной Одигитрии, согласно византийской традиции, всегда помещался в южной части храма — что логично, учитывая особенности композиции, т.е. в развороте Ее фигуры

¹² В Чиновнике, составленном в XVII в., их «гробы» значатся расположенными в Корсунской паперти, куда их, по-видимому, перенесли [Голубцов, 1899. С.160, 166].

к центру, к алтарю или царским вратам. С севера пару этой иконе составлял образ Спасителя. Наиболее яркий пример подобного рода — мозаики по сторонам алтаря в кафоликоне монастыря Хора в Константинополе. Вероятно, наш настолпный образ был увязан не только с уреченным местом гроба Господня; но и с привычным расположением другого, более древнего чудотворного образа — Богоматери Иерусалимской-Корсунской. Возможно, настолпная фреска воспринималась как ее своеобразная проскинитарная реплика — подобно тому, как реплика той же чтимой Корсунской иконы вскоре, в 1509 г., заняла место в центре пророческого чина главного иконостаса именно в полнофигурном варианте тронного образа [Сарабьянов, 2008. Кат. 75. С. 431]. О подобной возможности привносить разворот фигуры при воспроизведении чтимого образа, помещенного в новый контекст, свидетельствуют уже упоминавшиеся иконы «Богоматерь с предстоящими свв. Николой и Климентом». В фресковых композициях, включенных в ансамбль храмовой декорации, такие изменения, сопровождающиеся «адресной» жестикуляцией персонажей, были, очевидно, еще более допустимы.

Примечательно, что традиция размещения чтимой святыни на одном из южных (не предалтарных) столбов оказалась достаточно устойчивой: как заметила И.А. Шалина, такое расположение чтимого образа Тихвинской Богородицы в соборе Успенского монастыря было связано с преданием о пребывании этой иконы, отождествлявшейся с исчезнувшей Влахернской Богородицей, на правом (т.е. южном) западном столпе [Шалина, 2001. С. 32, 33]. Приняв во внимание это наблюдение, В.В. Седов, именно таким местоположением чудотворного образа объяснил специфическое размещение западных глав в Тихвинском Успенском соборе по краям самой западной трапезной — с отрывом от среднего барабана [Седов, 2001. С. 41–42]. Пространство перед иконой, от юго-западного столба до западной стены, было предназначено для предстояния. И потому световой барабан с куполом, который должен был располагаться в следующей к востоку ячейке, итальянский мастер перенес западнее. Этот барабан освещал пространство перед иконой. Традиция размещения чтимого Богородичного образа на правом столпе находит и еще один пример на Новгородской земле — собор Валдайского Иверского монастыря (такие примеры нетрудно найти и за пределами данной территории). Но думается, в византийской первооснове этой традиции лежит именно композиционная особенность иконографии Дексиократусы. В нашем же случае сошлись и связь с топографией Иерусалимской-Корсунской в иконостасе, и специфика позы Богомладенца, сопряженная с особенностью архиерейского обхода святынь Софии Новгородской.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабић Г. О живописном украсу олтарских преграда // Сборник за ликовне уметности. Т. 11. Београд, 1975. С. 3–41.
- Воронова А.А. Фрески в селе Донья Каменица (Сербия) // Искусство Христианского мира. 10. М., 2007. С. 247–267.
- Голубцов А. Чиновник Новгородского Софийского собора. М.: Университетская типогр., Страстной бульвар, 1899. 270 с.
- Дмитриев Ю.Н. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов) // Практика реставрационных работ. 1. М.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1950. С. 154–158.
- Евсеева Л.М. Греческая икона после падения Византии // История иконописи: Истоки. Традиция. Современность. М.: Арт-БМБ, 2002. С. 95–118.
- Лидов А.М. Образ «Христа-архиерея» в программе Софии Охридской // Зограф. 17. 1986. С. 5–19.
- Образцова К.Б. Деисус в системе убранства византийского темплона XII — начала XIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. VII. СПб., 2017. С. 232–240.
- Пивоварова Н.В. Иерусалимская икона Божией Матери из Успенского собора Московского Кремля и ее утраченный оригинал. К вопросу о копировании древних икон московскими мастерами на рубеже XVII–XVIII веков // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 437–459. ПСРЛ. Т. 3: IV. Новгородские летописи. СПб., 1841.
- ПСРЛ. Т. 16: Летописный сборник, именуемый Летописью Авраамки. М.: Языки русской культуры, 2000. 240 с.
- Радовановић Ј. Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену // Старине Косова и Метохије, II–III. Приштина, 1963. С. 125–129.
- Сарабьянов В.Д. Иконы главного иконостаса Софийского собора // Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI веков / Под ред. Л.В. Нерсисяна. М.: Северный Паломник, 2008. С. 403–443.
- Седов Вл.В. Успенский собор Тихвинского монастыря — реликварий чудотворной иконы: Особенности архитектурного типа // Чудотворная икона Тихвинской Богородицы: иконография — история — почитание. Тез. докл. междунар. науч. конф. Санкт-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года / Ред.-сост. И.А. Шалина. СПб., 2001. С. 41–42.
- Семёнова Е.С. Моленные образы Спасителя и Богоматери в контексте храмовой росписи церкви Богородицы Левишки в Призрене // Вестник ПСТГУ. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (7). 2012. С. 51–70.
- Татић-Ђурић М. Из наше средњовековне мариологије. Икона Богородице Евергетиде // Сборник за ликовне уметности. N 6. 1970. С. 15–36;
- Татић-Ђурић М. Врата слова // Сборник за ликовне уметности. N 8. 1972. С. 63–88.
- Царевская Т.Ю. О Царьградских реликвиях Антония Новгородского // Восточно-христианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 398–414.
- Царевская Т.Ю. Новгородская монументальная живопись третьей четверти XV в. // Древнерусское и поствизантийское искусство: Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный Паломник, 2005. С. 26–39.
- Шалина И.А. Лиддская-Римская икона и иконографический архетип Богоматери Тихвинской // Чудотворная икона Тихвинской Богородицы: иконография — история — почитание. Тез. докл. междунар. науч. конф. Санкт-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года / Ред.-сост. И.А. Шалина. СПб., 2001. С. 31–37.
- Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 311 с.
- Янин В.Л. Актовые печати древней Руси X–XV вв. Т. II. Новгородские печати XIII–XV вв. М.: Наука, 1970.
- Chatzidakis M. Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise: Neri Pozza, 1962.
- Kalopissi-Verti S. The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connection, and Reception // Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West / Ed. S. Gerstel. Washington: Dumbarton Oaks, 2006. P. 107–132.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Фреска «Богородица с Младенцем на престоле», 1466 года, из новгородского Софийского собора: особенности иконографии и расположения в храмовом пространстве

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Царевская Татьяна Юрьевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. tsarturie@yahoo.com

АННОТАЦИЯ

В статье впервые публикуется фресковая композиция «Богородица с Младенцем на престоле», собранная из археологических фрагментов росписи новгородского Софийского собора. По стилю живописи и месту находки в храме она обнаруживает прямое соответствие сообщению летописи Авраамки о росписи столпов Софийского собора в 1466 г. повелением новгородского архиепископа Ионы. Будучи промежуточным звеном между росписями церкви Сергия Радонежского в Детинце и Симеона Богоприимца в Зверине монастыре, она демонстрирует нарастание иконных черт как характерную тенденцию живописи этого времени. Публикуемую фреску отличает необычная иконография Христа, чей благословляющий жест и поворот головы направлены в разные стороны. Такая поза Богомладенца характерна для иконографии «Богородица Живоносный источник», самые ранние образцы которой почти одновременно данной фреске, а также для более поздних изображений критской школы, совмещающих в себе черты иконографии тронной Богородицы и Богородицы «Живоносный источник». Учитывая ранее по отношению к этим вариантам время появления новгородской фрески, можно предполагать, что она, как и критские изображения, ориентировалась на некий несохранившийся константинопольский прототип. В то же время нельзя исключить, что новгородский мастер модифицировал уже известную в Новгороде иконографию Богородицы на престоле с предстоящими святыми, стремясь включить это чтимое изображение в контекст уже существовавших в соборе святынь, косвенное свидетельство чему — фиксируемый в Чиновнике Софийского собора порядок поклонения им новгородского архиепископа во время обхода храма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Монументальная живопись, фреска, иконография Богородицы, Богородица на престоле, Великий Новгород, древнерусское искусство, реставрация, фрагменты фресок.

TITLE

The Fresco “The Virgin and Child on the Throne”, 1466, from the St. Sophia Cathedral in Novgorod: Features of Iconography and its Place in the Church Space

AUTHOR

Tsarevskaya, Tat'yana Iur'evna — Full Doctor, Leading researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, Moscow, Russian Federation, 125009. tsarturie@yahoo.com

ABSTRACT

The article is the first publication of the fresco composition “The Virgin and Child on the Throne”, assembled from archaeological fragments found in the St. Sophia Cathedral in Novgorod. Judging by the painting style and the place of discovery in the church, the composition is directly referenced in Avraamka's Annals mentioning the painting on the pillars of St. Sophia Cathedral made in 1466 by order of the Novgorod archbishop Jonah. Being an intermediate link between the paintings of the Church of St. Sergius of Radonezh in Detinets and St. Simeon the God-Receiver in Zverin Monastery, it demonstrates the growth of iconic features as a characteristic trend of painting of this time. The published fresco is distinguished by the unusual iconography of Christ, whose blessing gesture and head turn are directed in different directions. Such a posture of the God-Infant is characteristic of the iconography “The Virgin of the Life-Giving Source”, the earliest examples of which are almost simultaneous to this fresco, as well as the later images of the Cretan school, combining the iconographic features of the Virgin enthroned and the Virgin of Life-Giving

Source. Considering that the Novgorod fresco appeared earlier than these versions it can be assumed that, like the Cretan images, it followed a certain non-preserved Constantinople prototype. At the same time, it cannot be ruled out that the Novgorod master modified the iconography of the Mother of God on the throne with the saints, already known in Novgorod, trying to incorporate this honored image into the context of the shrines that already existed in the cathedral. This is suggested in the order of worship during the archbishop's round of the church, mentioned in the literary sources.

KEYWORDS

Monumental painting, fresco, iconography of the Virgin, the Virgin on the throne, Veliky Novgorod, Old Russian art, restoration, fragments of frescoes.

REFERENCES

- Babić G. On the Chancel Screen Painting. *Zbornik za likovne umetnosti (Journal of Fine Arts)*, vol. 11, 1975, pp. 3–41 (in Serbian).
- Chatzidakis M. *Icons of Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*. Venice, Neri Pozza Publ., 1962. 222 p. (in French).
- Dmitriev Iu.N. Wall paintings of Novgorod, their restoration and research (works of 1945–1948). *Praktika restavratsionnykh rabot (Practice of restoration works)*. 1. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo arkhitektury i gradostroitel'stva, 1950, pp. 154–158 (in Russian).
- Đorđević I.M. Serbian Frescoes in the Middle Ages. *Zbornik za likovne umetnosti (Journal of Fine Arts)*, N 14, 1978, pp. 77–98 (in Serbian).
- Etingof O.E. *Obraz Bogomateri. Ocherki vizantijskoj ikonografii XI–XIII vekov (The Image of the Virgin. Essays on Byzantine Iconography of the 11th–13th Centuries)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, 311 p. (in Russian).
- Evseeva L.M. Greek Icon after the fall of Byzantium. *Istoriia ikonopisi: Istoki. Traditsiia. Sovremennost' (History of Icon Painting: Origins. Tradition. Modernity)*. Moscow, Art-BMB Publ, 2002, pp. 95–118 (in Russian).
- Golubtsov A. *Chinovnik Novgorodskago Sofijskago sobora (Official of the Novgorod Sofia Cathedral)*. Moscow, Universitetskaja tipografiia, Strastnoi bul'var Publ., 1899, 270 p. (in Russian).
- Ianin V.L. *Aktovye pečati drevnei Rusi X–XV vv. T. II: Novgorodskie pečati XIII–XV vv. (Act Seals of Old Russia in 10th–15th Centuries, vol. 2: Novgorod Seals of 13th–15th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1970 (in Russian).
- Kalopissi-Verti S. The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connection, and Reception. *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*. Washington, Dumbarton Oaks, 2006, pp. 107–132.
- Lidov A.M. The Image of “Christ the Bishop” in the Program of St. Sofia in Ohrid. *Zograf*, 17, 1986, pp. 5–19 (in Russian).
- Obraztsova K.B. The Place of Deesis in the Byzantine Templon of the 12th – early 13th Century. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*, 7, 2017, pp. 232–240 (in Russian).
- Pivovarova N.V. Jerusalem Icon of Our Lady from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin and its Lost Original. On the Issue of Copying Ancient Icons by Moscow Masters at the Turn of the 17th–18th Centuries. *Vestnik SpbGU. Iskusstvovedenie (Vestnik of Saint Petersburg University. Arts)*, 2018, vol. 8, № 3, pp. 437–459 (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (The Complete Collection of Russian Chronicles)*, vol. 3. Saint Petersburg, Arkheograficheskaja komissija Publ., 1841, 308 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. Letopisnyi sbornik, imenuemyi Letopis'iu Avraamki (The Complete Collection of Russian Chronicles. Chronicle collection, called the Avraamka's Chronicle)*, vol. 16. Moscow, Iazyki russkoj kul'tury Publ., 2000, 240 p. (in Russian).
- Radovanović J. Impressions of the Virgin in the church of the Virgin Mary in Prizren. *Starine Kosova i Metohije (Antiquities of Kosovo and Metohija)*, 2–3, 1963, pp. 125–129 (in Serbian).

- Sarab'ianov V.D. Icons of the Main Iconostasis of the St. Sophia Cathedral. *Ikony Velikogo Novgoroda XI – nachala XVI vekov (Icons of Veliky Novgorod of the 11th – early 16th Centuries)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2008, pp. 403–443 (in Russian).
- Sedov V.I.V. The Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery – a Reliquary of the Miraculous Icon: Features of the Architectural Type. *Chudotvornaia ikona Tikhvinskoi Bogomateri: ikonografii – istoriia – pochitanie. Tezisy dokladov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Sankt-Peterburg – Tikhvin, 24–27 oktiabria 2001 goda (The Miraculous Icon of Our Lady of Tikhvin: Iconography – History – Worship. Abstracts of International Scientific Conference. St. Petersburg – Tikhvin, October 24–27, 2001)*. Saint Petersburg, 2001, pp. 41–42 (in Russian).
- Semenova E.S. Praying Images of the Savior and the Virgin in the Paintings of the Church of Our Lady Leviska in Prizren. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta (St. Tikhon's University Review)*, №1 (7), 2012, pp. 51–70 (in Russian).
- Shalina I.A. Lydda-Roman Icon and Iconographical Archetype of Our Lady of Tikhvin. *Chudotvornaia ikona Tikhvinskoi Bogomateri: ikonografii – istoriia – pochitanie. Tezisy dokladov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Sankt-Peterburg – Tikhvin, 24–27 oktiabria 2001 goda (The Miraculous Icon of Our Lady of Tikhvin: Iconography – History – Worship. Abstracts of International Scientific Conference. St. Petersburg – Tikhvin, October 24–27, 2001)*. Saint Petersburg, 2001, pp. 31–37 (in Russian).
- Tatić-Đurić M. Door of Letters. *Zbornik za likovne umetnosti (Journal of Fine Arts)*, №8, 1972, pp. 63–88 (in Serbian).
- Tatić-Đurić M. From our Medieval Mariology. Icon of the Virgin Evergetide. *Zbornik za likovne umetnosti (Journal of Fine Arts)*, №6, 1970, pp. 15–36 (in Serbian).
- Tsarevskaia T.Iu. About Tsargrad Relics of Anthony of Novgorod. *Vostochno-khristianskie relikvii (Eastern Christian relics)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, pp. 398–414 (in Russian).
- Tsarevskaia T.Iu. The Novgorod Monumental Painting of the Third Quarter of the 15th Century. *Drevnerusskoe i postvizantiiskoe iskusstvo: Vtoraia polovina XV – nachalo XVI veka. K 500-letiiu rospisi sobora Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyrja (Old Russian and Post-Byzantine Art: The Second Half of the 15th – Beginning of the 16th Century. 500 Years of the Mural Painting of the Cathedral of the Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2005, pp. 26–39 (in Russian).
- Voronova A.A. Frescoes in the village of Donja Kamenica (Serbia). *Iskusstvo Khristianskogo mira (Art of Christendom)*, 10, 2007, pp. 247–267 (in Russian).

Икона «Богоявление» из собрания Воробьёвых и поп Иван — неизвестный русский иконописец XV века

©2019

УДК 75.046(470)“14”

ББК 85.14(2)

П71

Поступила в редакцию 18.03.2019

Как известно, русские иконы, созданные до второй половины XVII столетия, обычно не имеют надписей с именами исполнивших их иконописцев, которые с той или иной степенью условности можно было бы назвать подписями или автографами мастеров. Сравнительно редко на них встречаются и вкладные «летописцы», называющие дату и имя заказчика. Тем не менее ранние тексты обеих категорий существуют, образуя довольно устойчивую традицию [Плугин, 1974. С. 23, 150. Примеч. 122], а их корпус изредка пополняется новыми примерами — сохранившимися, дошедшими до нас в слое записи или зафиксированными в других письменных источниках. Как вновь обнаруженные, так и уже известные тексты такого рода нуждаются в систематизации, истолковании и сводной публикации. Подобно надписям на иконах второй половины XVII — начала XX в., они очень важны для уточнения атрибуции произведений. Однако значение таких текстов шире: с их помощью можно существенно дополнить и скорректировать сложившиеся представления о средневековых ремесленниках, их положении в обществе, самосознании и художественных практиках, а также о символическом замысле самих произведений¹.

¹ Вкладные и авторские надписи на русских иконах, а также на других произведениях церковного искусства, изучены плохо. Их сколько-нибудь полный корпус отсутствует. При этом часто встречаются публикации подписных, датированных или имеющих исторические надписи икон в том или ином собрании, а также словари мастеров, в которых с разной степенью точности цитируются подобные тексты [Словарь, 2009]. Анализу тех или иных надписей на древних иконах или групп таких текстов посвящены лишь немногие работы [Смирнова, 1968; Тодич, 2003]; многие, но не все тексты учтены в диссертации Н.А. Замятиной о надписях на русских иконах [Замятина, 2002]. Столь же мало исследована и личность средневекового русского художника, если не считать атрибуционных проблем, связанных с определенными именами. Вкладные надписи и надписи с именами мастеров на некоторых русских иконах конца XIII — XVI в., в том числе их иконографический контекст, а также вопрос о проявлениях индивидуальности ремесленников, проанализированы в ряде наших работ [Преображенский, 2001; Он же, 2007; Он же, 2011; Он же, 2012; Он же, 2013; Он же, 2014 а; Он же, 2014 б; Он же, 2018]. Нами ведется работа по подготовке комментированного свода подобных текстов на иконах XIII — начала XVII в.