

- w osiemdziesięciolecie urodzin. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002, pp. 405–426 (in Polish).
- Shalina I.A. Icon of the Mother of God from Belozersk in the Dialogue of Eastern Christian and Western Culture. *Sbornik po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Mezhu Vostokom i Zapadom. Sv. Aleksandr Nevskii, ego epokha i obraz v iskusstve». 15–18 sentiabria 2021 goda (Collection based on the proceedings of the international scientific conference “Between East and West. St. Alexander Nevsky, his era and image in art”. September 15–18, 2021)*, pp. 42–75; 570–576 (in press) (in Russian).
- Shalina I.A. Iconography of the Mother of God of Golubitskaya. To the symbolism of the dove and the ubrus of the Mother of God. *Mir Kondakova. Publikatsii, stat'i. Katalog vystavki (World of Kondakov. Publications, articles. Exhibition catalog)*. Moscow, Russkii put' Publ., 2004, pp. 271–288 (in Russian).
- Shalina I.A. *Relikvii v vostochnokhristianskoi ikonografii (Relics in Eastern Christian iconography)*. M.: Indrik. 2005. 534 p. (in Russian)
- Shalina I.A. The Icon of the Angel with Golden Hair and the Russian Artistic Culture about 1200. *Dmitrievskii sobor vo Vladimire. K 800-letiiu sozdaniia (St Demetrius Cathedral in Vladimir. To the 800th Anniversary)*. Moscow, Modus graffiti Publ., 1997, pp. 188–219 (in Russian).
- Shevchenko E.V. The icon of the Mother of God from Old Russa. *Pravoslavnaia entsiklopediia (The Orthodox Encyclopedia)*, vol. 66. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr “Pravoslavnaia entsiklopediia” Publ., 2022, pp. 124–129 (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XIV veka (Painting of Veliky Novgorod. Mid 13th — early 15th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 392 p. (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XV veka (Painting of Veliky Novgorod. The middle of the 13th — the early 15th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 392 p. (in Russian).
- Sterligova I.A. *Dragotsennyi ubor drevnerusskii ikon XI–XIV vekov. Proiskhozhdenie, simbolika, khudozhestvennyi obraz (Precious attire of Old Russian icons of the 11th–14th centuries. Origin, symbolism, artistic image)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000. 264 p. (in Russian).
- Sterligova I.A. Shrines of the Dormition of the Mother of God in Old Russian Art of the 12th–14th Centuries. *Vostochnokhristianskie relikvii (Eastern Christian relics)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2003, pp. 553–568 (in Russian).
- Tolstaya T.V., Shchennikova L.A. (eds.) *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremli. XI — nachalo XV veka. Katalog (Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. 11th — early 15th century. Catalog)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 256 p. (in Russian).

Е.Б. Солодовникова

Икона «Богоматерь Умиление» князя Василия Обедова из собрания Сергиево-Посадского музея: к вопросу об уточнении иконографического типа и датировки¹

© 2023

УДК 27-526.62(470.311)
ББК 85.14
С60

Поступила в редакцию 12.04.2023

В Сергиево-Посадском музее-заповеднике среди памятников, происходящих из ризницы Троице-Сергиевой лавры, хранится икона-пядница «Богоматерь Умиление»^[ил. 1], традиционно именуемая «Богоматерь Донская» (инв. 4955; размер 28,5 × 21 × 1,5), в серебряном басменном окладе с золотыми венчиками, украшенными драгоценными камнями и цветными стеклами. На оборотной стороне доски сохранилась владельческая надпись: «ОБЕДОВА», которая позволяет установить, что данная икона под названием «Богоматерь Умиление» упоминается во Вкладной книге монастыря 1673 г. как вклад в обитель Преподобного Сергия, сделанный представителем древнего княжеского рода Василием Обедовым в 1575 г. [Николаева, 1977. С. 75–76]. Эта запись содержит подробные сведения, позволяющие установить, как первоначально выглядел драгоценный оклад иконы, дошедший до наших дней с большими потерями.

Ю.А. Олсуфьев определил иконографию пядничной иконы как образ Донской Богоматери. Он отнес ее к памятникам XV в., отметив среди основных стилистических признаков «строгость контуров», «расчлененность» [объемов], «выпуклость ликов», контрастную светотеневую композицию личного письма — «вохрение розово-белое, тени зеленого санкиря, оживки, движки, насыщенные, густые краски» [Олсуфьев, 1920. С. 87]. Выделенные Ю.А. Олсуфьевым стилистические черты впоследствии отмечали все остальные исследователи, обращавшиеся к характеристикам этого образа.

По мнению В.И. Антоновой, эти особенности могут быть связаны с происхождением иконы — она сближала ее с произведениями галицко-украинской школы и относила к раннему XV в. [Антонова, Мнева, 1963. С. 371]. В.Н. Лазарев объяснял характер стиля памятника выучкой мастера старшего поколения,



ил.1 Богоматерь Умиление. Икона Москва, 1420-е гг. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник
 fig.1 Mother of God "Eleusa"
 Icon. Moscow, 1420s
 The Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve

продолжавшего традиции XIV в. Датируя икону рубежом XIV–XV вв., он видел в ней «много архаического, много такого, что ясно показывает, насколько трудно преодолевается наследие предшествующего времени» [Лазарев, 1996. С.103–104].

С той же датировкой (конец XIV — начало XV в.), но значительно более высокой оценкой, произведение рассматривается в каталогах Сергиево-Посадского музея [Николаева, 1977. С.75–76]. Т.В. Николаева помимо художественных признаков, описанных Ю.А. Олсуфьевым (скульптурность объемов, контрастная живопись в личном с заметной подрумянкой), отмечает экспрессивный характер выражения лица Богоматери, что в совокупности, по ее мнению, свидетельствует о связи с традицией Феофана Грека. По ее мнению, «живописцу, обладавшему большим мастерством, были, несомненно, известны произведения станковой и монументальной живописи выдающегося художника XIV в. Феофана Грека, работавшего в Новгороде и Москве» [Николаева, 1969. С.32]. Дополнительным аргументом в пользу предложенной датировки Т.В. Николаева считает особенности оклада, созданного, по ее мнению, одновременно с живописью. Другой взгляд относительно времени создания оклада был высказан В.В. Игошевым, который считает, что серебряная басма с имитацией скани более поздняя, чем сама икона (конца XV — начала XVI в.) [Игошев, 2020. С.28]. Это замечание позволяет заметно расширить границы датировки памятника.

Первой сомнение в том, что произведение принадлежит к кругу памятников рубежа XIV–XV вв., высказала Э.К. Гусева [Гусева, 1984. С.50]. Она отметила не характерную для этого периода контрастность в личном письме, резкие движения, отсутствие «живописности» в наложении санкиря, а также темный рисунок описей. Не приводя аналогий, исследовательница предположила, что памятник мог быть создан в XVI в., но не была уверена в этой датировке и поэтому оставила ее под вопросом.

Важные замечания, касающиеся иконографии рассматриваемой иконы, были сделаны Л.И. Лифшицем в исследовании, посвященном «Богоматери Донской». По его мнению, отличаясь от этого образа рядом элементов композиции, произведение из Сергиево-Посадского музея воспроизводит иконографический тип, известный на Руси под названием «Почаевская Богоматерь» [Лифшиц, 1970. С.88].

Это мнение, позволяющее под иным углом взглянуть на особенности иконографии образа, не нашло отражения в дальнейших монографических исследованиях о «Донской Богоматери». Авторы одной из последних посвященных ей работ, Л.В. Нерсисян, Д.Н. Суховерков, считают, что появление «небольших, но заметных расхождений» характерно для некоторых списков с чудотворной иконы второй половины XVI в., к которым они относят рассматриваемый памятник, датируя его по времени вклада в монастырь (1575 г.) [Нерсисян, Суховерков, 2017. С.73]. Исследователи объясняют изменения в композиции сложностью ряда ее элементов для повторения, а также тем, что древняя икона в это время, возможно, была скрыта под записями и драгоценным окладом. С этим выводом сложно согласиться, даже если допустить спорное положение о том, что пядница является списком с «Донской Богоматери», который характеризуется «несколько упрощенной живописной манерой» [Нерсисян, Суховерков, 2017. С.73]. Следует отметить, что существование оклада не препятствовало в других случаях точно воспроизводить чудотворный образ. Более того, особенности композиции произведения не являются случайными, появившимися из-за недостаточной выучки создавшего его мастера. Они точно повторяются в целом ряде памятников, среди которых икона Богоматери, именуемая «голубой» (ГРМ, инв. ДРЖ-1134), которая датируется рубежом XV–XVI вв.

Подводя итог краткому историографическому обзору мнений об иконе «Богоматерь Умиление» из ризницы Троице-Сергиевой лавры, можно сказать, что взгляды исследователей существенно расходятся как в вопросе ее датировки, колеблющейся от конца XIV до второй половины XVI в., так и в определении иконографического типа. Существенно отличаются оценки ее художественных достоинств. В одном случае ее относят к школе Феофана Грека, в другом — к произведениям архаизирующего направления или даже несколько «примитивного» стиля.

Композиция произведения в основе действительно имеет большое сходство с иконой Донской Богоматери [ил.2]. Младенец изображен сидящим на правой руке Богоматери, в сильном, почти профильном развороте вправо, поставив обнаженные до колен ноги на кисть Ее левой руки; голова закинута



2



3

ил. 2 Богоматерь Донская. Икона. Москва, конец XIV — начало XV в. ГТГ
fig. 2 Don icon of the Mother of God. Moscow, Late 14th — early 15th c.
State Tretyakov Gallery

ил. 3 Богоматерь с Младенцем. Фреска. Южный придел (παρεκκλήσιον) кафедрального
монастыря Хора в Константинополе (Кахрие джами). 1316–1321 гг.
fig. 3 Mother of God with the Child. Fresco. Southern chapel (παρεκκλήσιον)
of the Chora monastery cathedral in Constantinople (Kariye Camii). 1316–1321

назад, правая рука простерта вперед, хотя и не в благословляющем жесте. Богоматерь склоняет голову и касается щекой лика Христа.левой рукой Пресвятая Дева поддерживает ниспадающий конец гиматия Спасителя. Различия, существующие между двумя изводами, — иное положение левой руки Младенца со свитком, не лежащей на колене, а поднятой выше и опирающейся на плечо Богоматери, а также правой руки, касающейся края мафория Богоматери, — большинство авторов определяли как незначительные. Так, по мнению Л. В. Нерсесяна, замена изображения отставленного большого пальца правой руки Богоматери в «Донской» иконе на согнутый в пядничной иконе из Лавры, может объясняться желанием мастера упростить сложную иконографию образца. Но во всех известных списках образа «Донской Богоматери» эта деталь неизменно сохраняется как значимая. Нельзя также не отметить, что и жесту левой руки Младенца, касающейся края мафория Богоматери, судя по многочисленным аналогиям в палеологовской живописи, на которые ссылаются авторы цитируемой работы [Нерсесян, Суховерков, 2017. С. 42–46], в том числе фреске южного придела (παρεκκλήσιον) храма Кахрие джами в Стамбуле [ил. 3], сообщается особое символическое значение.

Изменяя характер жеста правой руки Богоматери, а вместе с этим положение фигуры Божественного младенца, автор иконы-пядницы кардинальным образом менял ее смысл. В чудотворной иконе жест правой руки Богоматери с отставленным в сторону большим пальцем уподобляет Ее трону, на котором восседает Христос, прочно опирающийся ногами, как на подножие, на запястье Ее левой руки. Здесь Младенец является главным действующим лицом. Он благословляет Богоматерь, которая склоняется перед Ним, как в Деисусе. Хотя Его фигура максимально приближена к фигуре Пречистой Девы, Младенец не прижимается к ней, как в случае с келейной иконой, а лишь касается щекой Ее лика. Между ними сохраняется небольшая дистанция, которая автором «Донской» иконы трактуется как пространство доверительного диалога — Христос обращается к Богоматери, прямо глядя в Ее глаза, а Она смотрит на Сына.

Эту дистанцию подчеркивает и используемый автором иконы принцип противопоставления двух крупных, объемно моделированных фигур, заполняющих все пространство некогда золотого фона и контраста между излучающими сияние золотыми ризами Христа и глубоким по тону, всецело поглощающим свет темно-вишневым мафорием Богоматери. Благодаря повышенной изобразительности трактовки пластики, почти «реалистической» манере письма объемов рук и ног Младенца, складок Его гиматия, создается образ драгоценной божественной плоти, насыщенной светом. Свет не остается на поверхности, а погружается в глубину, как будто «разжигая» изображение Христа изнутри, придавая теплый золотистый тон карнации личного и особую интенсивность оттенкам темно-синего и голубого, сочетающегося с золотом.

Тема явления миру горнего Света — Божественного Слова находит развитие и раскрытие также в символике глубокого лазурного цвета, расположенного в центре композиции свитка с золотой перевязью в руке Младенца, который автор сопоставляет с Его обнаженными, излучающими свет ножками.

Значимость синего свитка подчеркивают повторы пятен лазури в полосе клава на плече Христа, на чепце-повое и на зарукавье одежды Богоматери.

Образ «Богоматерь Умиление» из ризницы Троице-Сергиевой лавры отличается от «Донской Богоматери» не только описанными выше иконографическими подробностями и размерами, но и организацией пространства композиции и в целом образным строем. Прежде всего в иконе «Богоматерь Умиление» обращает на себя внимание изменение пропорций. Формат композиции «Донской» иконы и списков с нее [Нерсисян, Суховерков, 2017. С. 72. Ил. 73, 74], как правило, тяготеет к квадрату, однако в данном случае он вытянут по вертикали. Фигура Богоматери, в чудотворном образе располагающаяся строго по центру и заполняющая всю площадь средника, в иконе из ризницы Лавры делается уже и компактнее. Развернутая в почти трехчетвертном развороте влево, она располагается в среднике так, что по сторонам от нее остаются открытые просветы пространства фона, говорящие о возможности продолжения движения. Младенец, спокойно и прочно сидящий на руках Пресвятой Девы в иконе «Богоматерь Донская», здесь плотнее прижимается к Ней, тянется ручкой вверх, как будто пытается приподняться. Такому Его движению вверх соответствует очертание вытянутой по вертикали спины и характер жеста правой руки Богоматери, слегка приподнятой, не столь надежно прочный, как ранее, но как бы поддерживающей Спасителя.

Таким образом, даже на уровне иконографии иконе «Богоматерь Умиление» из ризницы Лавры присуща иная «драматургия» образа. Мелкие иконографические подробности, собранные вместе, показывают, что, хотя художник должен был написать поясную композицию, ему было важно подчеркнуть, что Богоматерь представлена несущей младенца Христа. Дополнительно на ее движение указывают не просто свисающие и расходящиеся в стороны, а наслаивающиеся друг на друга, колеблющиеся и падающие с плеча каскадом вниз складки мафория с длинными нитями золотой бахромы, круто поднимающийся очерк спины и головы, напряженная линия вытянутой шеи, очерченная широкой черной линией. Своей кульминации мотив движения, уходящего в открытое пространство, окружающее Богоматерь, находит в повороте Ее головы и взгляде, обращенном не Сыну, а в мир, предлежащий иконе.

Такая интерпретация темы Умиления в сюжетном отношении восходит к изображениям праздника Сретение, в которых Мария с Младенцем на руках предстает входящей в Иерусалимский храм, где Ей предречено услышать пророчество старца Симеона о грядущих страстях Христа.

Столь же значительны и стилистические отличия двух сравниваемых икон. Почти все исследователи, писавшие о келейной иконе «Богоматерь Умиление», обращали внимание на присущий ей повышенный драматический строй. Прежде всего это нашло отражение в характере движения персонажей, уходящем от оси симметрии, утрачивающем устойчивость, в нарушении равенства пространственных цезур по сторонам фигуры Богоматери, заметно сдвигающейся влево. По-новому решается задача самой организации композиционного действия, как будто на какой-то момент приостанавливающегося, о чем

говорит взгляд Богоматери, который она отводит от Младенца и обращает к зрителю, что делает его незримым участником евангельской драмы.

Об этом же говорит манера исполнения личного, основанная на активизации контрастов света и тени, о чем, как уже упоминалось, писала Э.К. Гусева. С одной стороны, они сообщают скульптурную выпуклость форме, с другой — усиливают значение линейного ритма, подчеркивают выразительность силуэта, снижая пространственную глубину композиции. В результате изображение заметно выдвигается на передний план, чего не допускали мастера, работавшие в XIV — самом начале XV в. По сравнению с иконой «Донской Богоматери», заметно изменяется характер трактовки света. Он не входит в глубину карнации, но лежит на поверхности формы, подобно легкой белесоватой пелене. Изменения характера письма сказываются в том, что белила наносятся корпусно резкими короткими мазками и штрихами. При этом мастер подчеркивает контраст между ними и мягкостью фактуры и теплого тона коричневатого-розового карнации. На отсутствие жесткой определенности движений, отличающей живопись середины XV в., указывает мотив нежного и бережного соприкосновения щеки Богоматери с ликом Младенца.

Вместе с тем яркое и крупное пятно рукава ярко-красного хитона Христа, выделяющегося на фоне приглушенно звучащего тона темно-коричневого мафория Богоматери, наряду со вспышками света придает образному строю иконы драматический, «страстной» аспект. Особенности колорита, в котором контрасты света и сгущенные краски сочетаются с нежным тоном карнации, соответствуют сложной гамме чувств, отразившейся на лице Богоматери, в которой мягкость и нежность сочетаются с драматическими интонациями темы «страстей Христовых». Небольшую толику в повышенную экспрессию образа «Богоматери Умиление» художник вносит, подчеркивая далекие от идеальных «детские» черты образа Младенца, — немного асимметричный лик, хрупкие, тонкие в запястьях ручки и узкие в щиколотках ножки.

Как уже говорилось, именно экспрессия, свойственная живописи рассматриваемой келейной иконы, давала основание В.Н. Лазареву и Т.В. Николаевой связывать ее с искусством конца XIV в. и считать одним из самых ранних списков с иконы «Донской Богоматери». Однако продолжающиеся исследования художественных процессов показали, что на протяжении второй половины XIV столетия шел процесс не усиления, а постепенного угасания экспрессивного начала в живописи [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 19]. В произведениях рубежа XIV–XV вв. она практически исчезает и возвращается вновь только в произведениях конца 1410–1420-х гг. [Осташенко, 2008. С. 137]. В свою очередь, уже в начале 1430-х, как о том свидетельствуют такие памятники, как «Аникиево Евангелие» (РНБ) [Смирнова, 1997], характер образов вновь заметно смягчается.

Изменение оценки данного стилистического явления дало основание для изменения датировок многих памятников, ранее считавшихся произведениями второй половины — конца XIV в. Такова, например, псковская икона «Ульяна,



4

ил.4 Апостол Павел. Икона из деисусного чина Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425–1427 гг.

fig.4 Apostle Paul. Icon from the Deesis tier of the Holy-Trinity cathedral in the Trinity Lavra of St. Sergius. 1425–1427

ил.5 Богоматерь Пелагонитисса. Икона. 1421–1422 гг. Галерея икон в Охриде

fig.5 Mother of God Pelagonitissa. Icon. 1421–1422
Icon gallery in Ohrid



5

Варвара, Параскева» (ГТГ), которая ранее датировалась концом XIV в., но позднее была связана с искусством первой четверти XV столетия.

Произведения 1410–1420-х гг., а это — иконы Троицкого иконостаса 1425–1427 гг. [Попов, 1975. С. 9–40; Осташенко, 2008], икона «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского кремля [Барков, 2006], икона «Богоматерь Пелагонитисса» из Галереи икон в Охриде [Nikolovsky, 2010. С. 58–59] [ил. 5], фрески монастырской церкви Введения во храм в Калениче 1413–1427 гг. [Джурич, 2000. С. 300–307], фрески монастыря Св. Троицы в Ресаве ок. 1418 г. [Джурич, 2000. С. 293–300], фрески монастыря Пантанасса в Мистре [Mouriki, 1989], Евангелие Успенского собора Московского Кремля [Евангелие Успенского собора, 2002], шитый покров на раку прп. Сергия (Сергиево-Посадский музей), «Большой саккос» митрополита Фотия (ГОП) [Барков, 2011] — отличают те же признаки, что и стиль иконы «Богоматерь Умиление» из ризницы лавры. Иконные композиции утрачивают иллюзию присутствия в них открытого во все стороны пространства, что препятствует свободному развороту объемных форм, их ничем не стесненному движению в глубину композиции, заставляя художников ориентировать их движение на передний план, усилить роль вертикалей.

Наметившееся драматическое противопоставление пространства и пластики находит отражение в усилении напряжения на краях формы, в вытягивании пропорций, в усложнении ритма удлинённых линий силуэта.

Ритм, которому подчинены пропорции фигур, очертания одежд, очерки силуэтов фигур, как правило, не совпадает с ритмом сюжетного движения, изначально определявшим характер поз и жестов. Он отражает движение композиционное, идущее параллельно с первым, как своеобразный аккомпанемент. Теперь мастера намеренно удлиняют продолжительность движения, внося в изображение новые интонации, смыслы и значения. Этот независимый от пластики ритм движения особенно наглядно проявляется в рисунке вытянутой шеи Богородицы, очерке каймы ее мафория, рисунке покачивающихся нитей его золотой бахромы.

Те же признаки стиля можно видеть шитых изображениях на «Большом саккосе» митрополита Фотия (ММК), покрове на раку прп. Сергия в ризнице Троице-Сергиевой лавры, в фигуре апостола Павла на иконе из деисусного чина иконостаса Троицкого собора лавры, созданном ок. 1427 г. [ил. 4]

К приметам, отличающим произведения 1410–1420-х гг. от памятников рубежа XIV–XV столетий относятся и другие свойства живописи, которые демонстрирует келейная икона «Богоматерь Умиление». Они проявляются в решении колорита — характере взаимодействия света с цветом. Свет не исходит из глубины материи, как в «Донской Богоматери», не растворяет свет, как в памятниках раннерублевского творчества. Он падает извне и остается на поверхности формы в виде ярких контрастных белильных бликов. Белильная моделировка, придающая бледность карнации, зрительно хорошо отделяется от нижележащих слоев живописи. В соответствии с этой контрастной манерой личного письма форму очерчивает четкая линия. Симптоматично, что особый

по характеру, как будто «реальный» свет [Джурич, 2000. С. 303–304], «внешний» по отношению к изображению, был отмечен Воиславом Джуричем в числе главных стилистических признаков фресок Каленича — одного из важнейших памятников искусства 1410–1420-х гг.

В заключение необходимо отметить, что композиционное и колористическое решение рассматриваемого нами келейного образа во многих деталях — характер формирования цветовых аккордов, сочетание сдержанных по тону охр и темно-коричневого цвета с пламенеющим красным — находят параллели в иконах Троицкого иконостаса. Это позволяет высказать предположение о близости создавших его мастеров и художника, написавшего икону, хранящуюся в Сергиево-Посадском музее. Данное время отмечено творческим отношением к выбору иконографии, в результате чего получили распространение ранее редко встречавшиеся на Руси варианты типов, ставшие образцами для точного воспроизведения уже в конце XV и в XVI столетии.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. [ГТГ]. Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. Т.1.: XI — начало XVI века. М.: Искусство, 1963. 394 с.
- Барков А.Г. Большой саккос митрополита Фотия. К атрибуции и прочтению композиционного замысла // Московский Кремль XV столетия. М.: Арт-Волхонка, 2011. Т.1: Древние святыни и исторические памятники. Сб. ст. С. 358–379.
- Барков А.Г. Икона «Апостолы Петр и Павел» в Успенском соборе Московского Кремля. Проблема стиля и датировки // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России (К 200-летию музеев Московского Кремля). Сб. ст. М.: Индрик, 2006. С. 105–113.
- Гусева Э.К. Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV — начала XV века // Древнерусское искусство XIV–XV в. М.: Наука, 1984. С. 46–58.
- Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. 592 с.
- Евангелие Успенского собора Московского Кремля. Исследование и реставрация одного памятника / Отв. ред. Э.Н. Добрынина. М.: ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря, 2002. 172 с.
- Игошев В.В. Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М.: БуксМАрт, 2020. 392 с.
- Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство; Милан: Джак Бук, 1996. 402 с.
- Лифшиц Л.И. Икона «Донской Богоматери» // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XV вв. М.: Наука, 1970. С. 87–114.
- Нерсеян Л.В., Суховерков Д.Н. Богоматерь Донская: История одного шедевра. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. 83 с.
- Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. М.: Искусство, 1977. 204 с.
- Николаева Т.В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л.: Аврора, 1969. 256 с.

Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII–XIX веков. Сергиев: Комис. по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. 268 с.

Осташенко Е.Я. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. К вопросу о стиле икон // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире: Материалы Междунар. науч. конф. 1–2 октября 2008 г. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 134–160.

Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV–начала XVI века. М.: Искусство, 1975. С. 9–40.

Смирнова Э.С. Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента первой трети XV века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 171–192.

Смирнова Э.С., Лаурин В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982. 576 с.

Mouriki D. The Wall Painting of the Pantanassa at Mistra: Models of Painters' Workshop in the Fifteenth Century // The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8–9 May 1989. Princeton, New Jersey: Dept. of Art and Archaeology, Program in Hellenic Studies, Princeton University, 1991, pp. 217–231.

Nikolovsky D. The Icon Painting in Macedonia. Skope: Kalamus, 2010. 168 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Икона «Богоматерь Умиление» князя Василия Обедова из собрания Сергиево-Посадского музея: к вопросу об уточнении иконографического типа и датировки

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Солодовникова Екатерина Борисовна — сотрудник экскурсионно-методического отдела; Музеи Московского Кремля, Кремль, Москва, Российская Федерация, 103132. cathyester@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Икона-пядница «Богоматерь Умиление» (СПГИХМЗ) упоминается в научной литературе как список с «Богоматери Донской». Однако от иконографии этого образа ее отличает ряд особенностей, которые существенно изменяют основную идею произведения. В данном изводе подчеркнута страстная тематика, так как Богородица представлена в движении, несущей Младенца, как в сцене «Сретение». Стилистически это решение подчеркивает присущая памятнику экспрессия, выраженная через динамическую композицию, контрастную светотеневую живопись ликов, что прежде заставляло исследователей связывать памятник со школой Феофана Грека. Представленный в статье анализ художественных особенностей иконы-пядницы и приведенные аналогии позволяют отнести ее к произведениям московской традиции, отражающей этап палеологовского искусства 1410–1420-х гг.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Богоматерь Донская, Богоматерь Почаевская, иконография, Троице-Сергиева лавра, позднпалеологовское искусство.

TITLE

Icon “The Mother of God of Tenderness” by Prince Vasily Obedov from the collection of the Sergiev-Posad Museum-Reserve: on the issue of clarifying the iconographic type and datin

AUTHOR

Solodovnikova, Ekaterina Borisovna — guide and curator of educational programs, Moscow Kremlin Museums, Kremlin, 103132 Moscow, Russian Federation. cathyester@gmail.com

ABSTRACT

A small icon of Mother of God of Tenderness in a silver frame (Museum of Sergiev-Posad) was mentioned by researchers as a replica of the Virgin of the Don. Actually it differs from that iconography with some important details. This version represents the Mother of God in motion, carrying the Child as in the composition The Presentation of Christ into Temple, which always contains connotations on the Passion of the Lord. Expression shown through a dynamic composition, contrasting light and shade painting of faces, previously forced researchers to associate this style with the school of Theophanes the Greek. The analysis of the artistic features of the icon and the stylistic analogies allows us to attribute it to Moscow tradition and to date back to the particular phase of the Late-Palaeologan art of the 1410–1420s.

KEYWORDS

Mother of God of the Don, Mother of God of Pochaev, iconography of Mother of God, Trinity Lavra of St. Sergius, Late-Palaeologan Art.

REFERENCES

- Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoj zhivopisi XI — nachala XVIII vv. [GTG]. Opyt istoriko-hudozhestvennoj klassifikacii. V 2-h tomah. T. 1.: XI — nachalo XVI veka (Catalogue of Medieval Russian painting of the 11th–18th centuries. The experience of historical and artistic classification. In 2 vols. Vol. 1: 11th — early 16th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 394 p. (in Russian).
- Barkov A.G. Big sakkos of Metropolitan Photius. On the attribution and compositional concept. *Moskovskij Kreml' XV stoletiya. Drevnie svyatyne i istoricheskie pamyatniki (Moscow Kremlin of the 15th century. Ancient shrines and historical monuments)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2011, vol. 1, pp. 358–379 (in Russian).
- Barkov A.G. The icon “Apostles Peter and Paul” in the Assumption Cathedral of Moscow Kremlin. The problem of style and dating. *Pravoslavnye svyatyne Moskovskogo Kremlya v istorii i kul'ture Rossii. K 200-letiyu muzeev Moskovskogo Kremlya (Orthodox shrines of the Moscow Kremlin in the history and culture of Russia. To the 200th anniversary of the Moscow Kremlin museums)*. Moscow, 2006. pp. 105–113 (in Russian).
- Guseva E.K. Icons “Mother of God Of the Don” and “Mother of God Of Vladimir” in the replicas of the late 14th — early 15th c. *Drevnerusskoe iskusstvo XIV–XV vv. (The Medieval Russian Art of the 14th–15th centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 46–58 (in Russian).
- Dzhurich V. *Vizantijskie freski. Srednevekovaya Serbiya, Dalmaciya, slavyanskaya Makedoniya (Byzantine frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia)*. Moscow, Indrik Publ., 2000. 592 p. (in Russian).
- Igoshev V.V. *Hudozhestvennoe srebro XV–XVIII vekov iz Pereslavl'-Zalesskogo muzeya-zapovednika (Artistic silver of the 15th–18th centuries from the Pereslavl'-Zalessky Museum-Reserve)*. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 392 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. *Russkaya ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka (Russian icon painting from its origins to the early 16th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ.; Milan, Dzhak Buk Publ., 1996. 402 p. (in Russian).

- Lifshits L.I. Icon of Our Lady of the Don. *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaya kul'tura Moskvy i prilozhashchih k nej knyazhestv XIV–XV vv. (The Medieval Russian Art. Artistic Culture of Moscow and Its Neighboring Principalities of the 14th–15th centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1970. 87–114 pp. (in Russian).
- Nersesyan L.V., Suhoverkov D.N. *Bogomater' Donskaya: Istoriya odnogo shedevra (Our Lady of the Don: A Story of One Masterpiece)*. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya Publ., 2017. 83 p. (in Russian).
- Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaya zhivopis' Zagorskogo muzeya (The Medieval Russian painting of the Zagorsk Museum)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 204 p. (in Russian).
- Nikolaeva T.V. *Sobranie drevnerusskogo iskusstva v Zagorskom muzee (Collection of Medieval Russian Art in Zagorsk Museum)*. Leningrad, Avrora Publ., 1969. 256 p. (in Russian and in English).
- Olsuf'ev Y.A. *Opis' ikon Troice-Sergievoj lavry do XVIII veka i naibolee tipichnyh XVIII–XIX vekov (Inventory of the icons from the Trinity Lavra of St. Sergius until the 18th century and the most typical ones of the 18th–19th centuries)*. Sergiev, Commission for the Protection of Monuments of Art and Antiquities of the Trinity-Sergius Lavra Publ., 1920. 268 p. (in Russian).
- Ostashenko E.Y. The iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity Lavra of St. Sergius around 1425. On the question of the style of icons. *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoj Rusi i Vizantii epohi Andrey Rubleva. K 600-letiyu rospisi Uspenskogo sobora vo Vladimire: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1–2 oktyabrya 2008 g. (Medieval Russian art. The art of medieval Russia and Byzantium in the era of Andrei Rublev. To the 600th anniversary of the painting of the Assumption Cathedral in Vladimir: Proceedings of the International Scientific Conference October 1–2, 2008)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2012, pp. 134–160 (in Russian).
- Popov G.V. *Zhivopis' i miniatura Moskvi seredini XV — nachala XVI veka (Painting and miniature of Moscow in the middle of the 15th — early 16th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, pp. 9–40 (in Russian).
- Smirnova E.S. Anikiy Gospel: a little-known monument of Moscow book miniature and ornamental decoration of the first third of the 15th century. *Drevnerusskoe iskusstvo. Issledovaniya i atribucii (Medieval Russian art. Researches and attributions)*. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1997, pp. 171–192 (in Russian).
- Smirnova E.S., Laurina V.K., Gordienko E.A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek. (Painting of Veliky Novgorod. 15th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 576 p. (in Russian).
- Mouriki D. The Wall Painting of the Pantanassa at Mistra: Models of Painters' Workshop in the Fifteenth Century. *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8–9 May 1989*. New Jersey, 1991, pp. 217–231 (in English).
- Nikolovsky D. *The Icon Painting in Macedonia*. Skope, Kalamus Publ., 2010. 168 p. (in English).