

# Икона Богоматери Умиления (Старорусской) начала — первой четверти XIII века и традиции позднекомниновского экспрессионизма

© 2023

УДК 27.526.62(470)"12"  
ББК 85.14  
Ш18

Поступила в редакцию 24.04.2023

Одним из наименее изученных памятников домонгольского искусства является храмовый образ Богоматери Умиления<sup>1</sup> [ил. 1], получивший условное именование Старорусской, связанное с устным сведением о вывозе его в конце XIX в. из одноименного новгородского города. Эта документально неподтверждаемая информация содержится в статье В.И. Антоновой, посвященной иконе Димитрия Солунского начала XIII в. из Дмитрова [Антонова, 1951. С. 90–92]. В самом конце 1927 г. произведение было приобретено Русским музеем в магазине Книжной и киотной торговли Н.С. Большакова в Ленинграде, в 1906 г. унаследованной вместе с братом сыном известного коллекционера — Дмитрием Сергеевичем. Это не означает принадлежность образа московскому собранию отца, но и не опровергает такую возможность. Факт покупки зафиксирован в ярлыке на обороте иконы, где рукой принявшего ее Н.П. Сычева также записано предание о происхождении ее из Влахернского храма Константинополя, явно озвученное при продаже, что наделило образ еще одним топонимом.

Бытующая в литературе датировка памятника, колеблющаяся в широких пределах от XII до середины XIII в., была зафиксирована в каталоге выставки

1 ГРМ. Инв. ДРЖ 2107. Размеры: 99,5 × 81,5 × 3. Дерево, две липовые доски, две сосновые накладные шпонки на кованых гвоздях, следы торцовых шпонок с остатками деревянных нагелей. Нижнее поле обрезано и заменено более поздней надставкой. Ковчег, мелкозернистая, прямого холщового переплетения ветхая паволока положена крупным цельным куском почти по всей поверхности, текстура ее хорошо просматривается за счет чрезвычайно тонкого мелового грунта. Пробная расчистка сделана в ГРМ в 1928 г., полностью живопись раскрыта в 1932–34 гг. Г.О. Чириковым и И.Я. Челноковым.



ил.1 Богоматерь Умиление (Старорусская). Икона Новгород, начало — первая четверть XIII в. ГРМ

fig.1 The Mother of God of Tenderness (Starorusskaya) Icon. Novgorod, the beginning — the first quarter of the 13<sup>th</sup> century. State Russian Museum

[Живопись домонгольской Руси, 1974. № 15. С. 73–74]. Наиболее раннего времени создания придерживалась сначала В.И. Антонова, связавшая его с работой киевского мастера XII в., впоследствии О.Е. Этингоф и подробно изучавший технику исполнения живописи С.И. Голубев, видевшие ее в контексте искусства начала XIII столетия [Голубев, 2014. С. 46; 164], Г.С. Колпакова сдвигала дату ближе к его второй четверти [Колпакова, 2007. С. 456–458]. Ко времени около 1200 г. отнес икону Л.И. Лифшиц в последней истории русского искусства [Лифшиц, 2015. С. 303–304]. Большая часть исследователей не сомневалась в происхождении ее из Новгорода [Живопись древнего Новгорода, 1974. Кат. 7. С. 34–35] и, как правило, видела в ней произведение первой половины XIII в. [Смирнова, 1976. С. 147, 155–156] или его середины. При этом В.Н. Лазарев отмечал архаичность и преувеличенную экспрессивность стиля [Лазарев, 1947. С. 47; Он же, 1954, С. 132, 134]. Признавая откровенно грецизирующий или даже восточный тип изображений, ряд авторов подчеркивали нерусскую природу памятника, восходящую к палестинско-сирийскому, кипрскому или западному образцу, созданному после 1204 г. [Этингоф, 2005. С. 452–453]. С.Н. Радойчич отмечал романские черты и не исключал участия в его создании итальянского мастера; о существовании древнего прообраза со смешанными восточно-христианскими традициями (византийскими, палестинскими и синайскими) говорил М. Хадзидакис<sup>2</sup>, допускающая нерусское происхождение иконы.

2 Устные консультации в ОДРИ ГРМ в 1967 и 1978 гг. соответственно.

Сохранность авторской живописи неудовлетворительная, повсеместны утраты, особенно в нижней части средника по стыку досок, где оставлена поздняя запись. Первоначальный слой сильно потерт, верхние моделировки, за исключением лика Спасителя, смыты, в том числе в результате использования сильнодействующих средств во время реставрации Г.О. Чирикова и И.Я. Челнокова, проведенной в ГРМ в 1928 и 1934 гг.<sup>3</sup>

О древности памятника свидетельствует его деревянная основа с двумя накладными шпонками на крупных кованых гвоздях, концы которых загнуты на лицевую сторону до ее грунтовки. Первоначально щит был скреплен еще и торцовыми шпонками, на верхнем поле утраченной (остались гнезда от деревянных гвоздей), на нижнем поле позднее замененной новой.

Яркая технологическая особенность основы живописи — широкое использование олова<sup>4</sup>, причем не только на фоне и полях, но и в качестве подложки в одеждах Младенца и убрусе Богоматери, повсеместно она заходит под другие красочные слои и даже личное письмо, что хорошо видно на верхней части левой кисти, где отчетливо читается граница широкого металлического листа. Обнаруженная на иконе, как мы полагаем, раннего XIII столетия оловянная основа согласуется с результатами изучения других памятников, созданных после 1204 г., когда этот материал начинает активно использоваться иконописцами, как по причине экономии серебра и золота, так и для достижения определенных художественных эффектов. Такими были авторские фоны и нимбы сидящего на престоле вмч. Димитрия Солунского на иконе начала XIII в. из Дмитрова [ГТГ. Каталог собрания, 2020. Кат.14. С. 409] и поясного Спаса Вседержителя первой трети века из села Гашишка близ Ярославля (ЦМиАР)<sup>5</sup>, псковского житийного образа пророка Ильи из Выбут середины столетия [Першина, Першин, 2023], явленной иконы Богоматери Толгской, ок. 1314 г. [Лелекова, Наумова, Рузавин, 2002. С.18–24] и, видимо, близкого по времени житийного изображения Николая Чудотворца<sup>6</sup>.

По наблюдениям изучавшей технику живописи памятника Русского музея О.В. Голубевой<sup>7</sup>, подготовительный рисунок подвергался в процессе работы авторским поискам. Например, очертания крыльев носа Богоматери сначала

- 3 Архив ОДРИ ГРМ. Реставрационная мастерская по древнему искусству Гос. Русского музея. Протоколы. Кн. II. Л. 169–176.
- 4 Предыдущие исследования иконы называли белый металл серебром, что послужило распространению этой идеи и в посвященных иконе кратких упоминаниях в каталогах и статьях. В ходе технико-технологического и реставрационного изучения О.В. Голубевой и Д.Г. Пейчавым в ГРМ использование олова подтвердилось.
- 5 Труфанова О.Е. Исследование иконы Спас Вседержитель из села Гавшинка XIII в. из собрания Музея имени Андрея Рублева. Доклад на конференции: XXVIII Болотцевские чтения в ЯХМ. 17 марта 2023 г.
- 6 ГРМ. Инв. ДРЖ 3130. Размеры: 139,5 × 92,0 × 3,3. Происходит из Воскресенской церкви в с. Верхние Матигоры Холмогорского района Архангельской области. Пробны раскрытия произведены в ГРМ: в 1965, 1978, 1985, 2023 гг.
- 7 Заключение ТТИ иконы в ГРМ от 19.02.2021.

были столь же жесткого рисунка, как и на лице Младенца. Просматриваются и фрагменты рисунка «тайной» части носа Иисуса, утраченной в живописном слое, как и вьющихся прядей волос, свисающих около уха. Отмечается, что границы авторских форм и контуров, в частности мафория с убрусом, существенно «подсобранных» при реставрации, в настоящем виде довольно относительны.

Благодаря интенсивной разбеленности наилучшую сохранность имеет лик Христа<sup>[ил. 2]</sup> и плотная двуслойная живопись мафория Богоматери, с ярко-красными моделировками, положенными на красно-коричневую подкладку, просматриваемую в тенях. О первоначальной живописи хитона Христа и убруса Богоматери судить трудно, поскольку все видимые остатки живописи позднейшего происхождения. Однако с достаточной уверенностью можно предположить, что основой для них также служило листовое олово, судя по всему, перекрываемое сверху цветными лаками.

Важно, что на полях обнаружены прориси полнофигурных изображений святых, сейчас видимых лишь справа, но, судя по реставрационным протоколам, они существовали и слева. Следов перекрытия их авторской живописью не обнаружено, поэтому вопрос о времени появления остается открытым, но такая композиция органично вписывается в традиции новгородской живописи XIII в., почти все произведения которой имеют дополнения в виде представленных в полный рост палеосных фигур<sup>8</sup>.

Техника личного письма, сочетающего оба приема — санкирный и бессанкирный, уникальна и подробно описана С.И. Голубевым, наблюдения которого теперь можно уточнить последними исследованиями Д.Г. Пейчева<sup>9</sup>. Лик и руки Богоматери написаны по ровно проложенному по всей поверхности подмалевочному слою из плотной темно-зеленой краски с последующим постепенным высветлением охрами. Иначе выполнен лик Христа: подмалевок ему служит жидкий и тонкий слой санкиря, широко моделированный в тенях той же краской, ею оттушеван овал лика, формы рта, носа, глазных впадин, что очень напоминает манеру пластической разработки образа Ангела Златые волосы ок. 1200 г. Как и там, форма постепенно высветляется сильно разбеленной охрой, киноварью и чистыми белилами. «При этом верхние слои моделировок из-за неравномерно положенного санкиря приобретают дополнительную нюансировку, отсутствующую в лике Богоматери. Лежащие по тонкому, прозрачному слою подмалевка на «освещенной» стороне лица, они имеют мягкий,

- 8 Речь идет об иконе «Свт. Николай Чудотворец со святыми» из Новодевичьего монастыря ок. 1200 г. [ГТГ. Каталог собрания, 2020. Кат. 9]; обеих сторонах выносного образа первой трети XIII в. из собрания П.Д. Корина [ГТГ. Каталог собрания, 2020. Кат. 11]; «Свт. Николай Чудотворец» из Духова монастыря середины XIII в. [Смирнова, 1976. Кат. 1]; «Спас на троне» второй половины XIII в. [Каталог ГТГ, 1995. Кат. 18]; «Богоматерь на престоле со святыми» [Голубев, 2014. С. 51–52]. «Свт. Николай Чудотворец» Алексы Петрова 1294 г. [Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 4].
- 9 Сердечно благодарю Д.Г. Пейчева, поделившегося со мной своими наблюдениями.



2



3

ил.2 Лики Богородицы и Христа. Фрагмент иконы «Богородица Умиление (Старорусская)»  
fig.2 Faces of Mother of the God and Christ. Fragment of icon "The Mother of God of Tenderness (Starorusskaya)"

ил.3 Лик в.мч. Димитрия Солунского. Фрагмент иконы из Успенского собора в Дмитрове. Владимир (?), начало XIII в. ГТГ  
fig.3 The face of the martyr Demetrius of Thessalonica. Fragment of the icon from the Assumption Cathedral in Dmitrov Vladimir (?), early 13<sup>th</sup> century State Tretyakov Gallery

теплый оттенок, тогда как на теневой стороне, где проложена глубокая тень, оставляют впечатление холодного голубоватого свечения» [Голубев, 2014. С. 46. Ил. 25–27]. Драматургия по-разному написанных ликов Богородицы и Христа, ставшая программным решением мастера, хорошо известна по памятникам комниновского искусства, достаточно вспомнить схожий эффект на иконе Богородицы Владимирской ок. 1130 г. [ГТГ. Каталог собрания, 2020. Кат.1. С. 80–109].

Энергично исполненная живопись Умиления внешне действительно напоминает экспрессивные образы второй половины XII в., но имеет иное содержание, обусловленное новым осмыслением формы и ее роли в структуре живописного произведения. Если ранее белильные света служили конструкцией в построении формы, пронизывая ее светом, преобразовывали материю в нетленную одухотворенную плоть, то есть способствовали спиритуализации образа, то широкие и корпусные высветления на лице Христа лишь освещают выступающий рельеф и при этом концентрируются на переднем плане. Выбеливая лик густыми пастозными мазками, мастер сгущает световые потоки, которые обретают здесь материальность и тяжеловесность и не столько просветляют материю, сколько «выкристаллизовывают» ее, даже подавляют своей эмалевой плотностью. В целом техника его исполнения и последовательность наложения слоев, как и эластичный рисунок крупных черт чрезвычайно близки манере письма лика Димитрия Солунского начала XIII в. из Дмитрова [ил. 3].

Сферообразный по форме и светоносный лик Младенца, оттененный словно ушедшей в тень Богородицей, особенно эффектно воспринимался на фоне мерцающего, серебристого сияния оловянного фона, покрытого цветными лаками. Сейчас реконструировать этот эффект очень сложно, но мельчайшие частицы переливающейся оптически заряженной энергией живописной поверхности позволяют предполагать, что окружающая фигуры среда стала активной, пульсирующей, то есть также изменилась по сравнению с нейтральным фоном предшествующего времени.

Преобразование пространственного построения привело к расширению и укрупнению фигур, массивности их пропорций, округлости и утяжеленности объемов, расплывшимся параллельно плоскости средника и даже уходящим вглубь, что стало характерной приметой искусства XIII в. Той же тенденции подчиняется еле вписанное в средник изображение торса Богородицы, обтекаемый силуэт которой подчеркивает и плавный эллипсоидный ритм одеяний, поддержанный широкой каймой ризы. Внушительных размеров голова еще более расширяется за счет дополнительного пласта, положенного мягкими круглящимися абрисами, надвинутый на лоб мафорий при отсутствии традиционного синего чепца лишь подчеркивает монументальность лика с крупными формами миндалевидных глаз, изогнутого носа, заметно приподнятых углом бровей.

Младенец также показан значительным и взрослым — черта, ставшая характерной для искусства XIII в., контур его фигуры неразрывно слит с изображением Богородицы. Довольно неожиданным элементом, усложняющим

геометризм рисунка, служит мотив, варьирующий треугольные очертания — части мафория на голове и выреза на груди, аналогичного ворота хитона Младенца. Выразительность линейному ритму добавляют абрисы представленных под разным ракурсом рук.

По сравнению с живописью предыдущих десятилетий более плотной и сгущенной становится палитра, несмотря на использование мастером буквально трех основных цветов, массив интенсивно красного с темными тенями мафория подавляет все остальные, занимает половину средника, оставляя другую для мерцающего эффекта покрытого лаками олова, с которым сливались очертания убруса и одежд Христа, уподобляя икону мистическому явлению.

Художественная ткань произведения становится более активной, усиливается декоративная выразительность формы, акцентируется чувственно-эмоциональный аспект восприятия образа, с чем можно связывать размещение строго по центру средника столь редкого жеста ручки Христа, трепетно касающейся шеи Богоматери. Нарастание экспрессивности стиля сказалось в изменении характера рисунка, в котором отчетливо видны элементы стилизации, эластично исполненный контур обретает декоративную каллиграфичность, начинает играть важнейшую роль в конструировании формы, что видно по очертаниям ликов, прядей прически Младенца, контуров глаз и бровей Богоматери. Примечательно, что аналогичные стилистические черты присущи памятникам первых десятилетий XIII в., отчетливо затронутых латинским влиянием, прежде всего иконописи Кипра.

В нарушение традиционной иконографии Умиления, мастер поднял фигуру Иисуса слишком высоко, так что глаза Матери и Сына необычно оказались почти на одном уровне, причем каждая линия их черт находит продолжение в описях другого — бровь Христа перетекает в зрачок Богородицы, его верхнее веко соединено с ее нижним. В результате огромное светящееся миндалевидное око, которое действительно можно образно назвать Всевидящим [Голубев, 2015. С.165], приобретает здесь всеобъемлющий и мистический характер, усиливая экспрессивное начало живописи. При этом сокращенное изображение, словно ушедшего в глубину второго глаза на теневой стороне приходится признать уникальным явлением для древней иконописи, а сам прием скорее напоминает принцип передачи ликов в рельефных композициях. Не случайно, чрезвычайную близость образ Младенца имеет с профилем воина на мраморной плите 1220-х гг. из Влахернского монастыря в Арте (Греция) [Fundic, 2022. Fig. 76. P.35]. Не исключено, что этот своеобразный прием был попыткой мастера придать фигуре Христа больший ракурс.

Своеобразный стиль иконы восходит к художественным особенностям нередицких фресок, причем находит там настолько близкие параллели, что кажется исполненной тем же кругом мастеров. На их сходство впервые обратила внимание Т.А. Ананьева<sup>10</sup>, впоследствии ту же мысль высказала Э.С. Смирнова, заметившая, что «образы большаковской Богоматери тесно

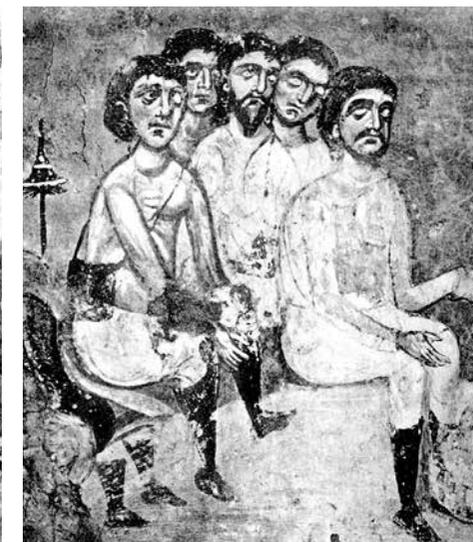
<sup>10</sup> Атрибуционный совет в отделе древнерусской живописи ГРМ, 1969 г.



4

ил.4 Воскрешение Лазаря. Фрагмент сцены северного свода рукава наоса Фреска церкви Спаса Преображения на Нередице, 1199 г.

fig.4 Resurrection of Lazarus. Fragment of a scene from the northern vault of the naos Fresco of the Church of the Transfiguration of the Savior on Nereditsa, 1199



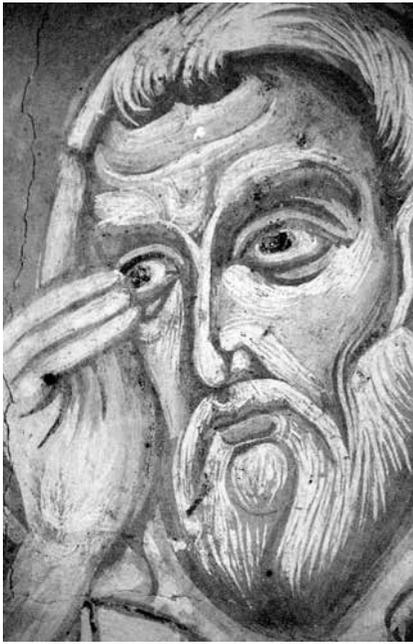
5

ил.5 Люди, ожидающие крещения. Фрагмент сцены Крещения южной стены наоса Фреска церкви Спаса Преображения на Нередице, 1199 г.

fig.5 People waiting to be baptized. Fragment of the Epiphany scene on the southern wall of the naos. Fresco of the Church of the Transfiguration of the Savior on Nereditsa, 1199

связаны с образами Нередицы» [Смирнова, 1976. С.155]. Эти наблюдения были развиты Л.И. Лифшицем в тексте последней истории русского искусства [Лифшиц, 2015. С.304], предложившего датировать икону тем же временем, что и фрески, то есть вернуться к ее старой датировке концом XII в. Подчеркивая связь этих памятников, исследователь выявляет присущую им открытость и «непосредственность в выражении чувств», интонацию доверительного общения, рассчитанную на ответную реакцию. В качестве примера сходного эмоционального состояния образов приводится лик спеленатого Лазаря из праздничной сцены Нередицы [ил.4], причем Л.И. Лифшиц отмечает не только их типологическую близость, но и общие принципы пластического мышления художников.

Действительно, как и отмеченное нами ранее разительное сходство Ангела Златые волосы с целым рядом изображений этой росписи [Шалина, 1997], ликам Старорусской иконы находится немало аналогий, например, среди персонажей сцен Крещения [ил.5], Сретения, пишущих Евангелистов [Фрески Спаса-Нередицы, 1925. Табл. XLIII/2, XLV/1, XVI/2], где помимо типажей повторяются графические приемы письма — жесткий рисунок крыльев носа и своеобразные очертания ушей. Отмечу также сходный прием наложения густых белил, утяжеляющих поверхность рельефа личного и даже рисунок этих пробелов [ил.6].



6

ил. 6 Евангелист Матфей. Фрагмент росписи парусов. Фреска церкви Спаса Преображения на Нередице, 1199 г. Фото Л.А. Мацулевича

fig. 4 Evangelist Matthew. Fragment of the painting of the sails. Fresco of the Church of the Transfiguration on Nereditsa, 1199. Photo by L.A. Matsulevich



7

ил. 7 Архангел Уриил. Фрагмент фрески храма Спаса Преображения на Нередице, 1199 г.

fig. 5 Archangel Uriel. Fresco fragment of the Church of the Transfiguration of the Savior on Nereditsa, 1199

В росписи Нередицы, созданной в переходный момент изменения стиля от комниновского экспрессионизма к языку цельных и массивных форм XIII в., встречаются и более спокойные, даже невозмутимые лики, лишенные активной графики и ярких пробелов, с мягкими очертаниями бровей и глаз, подобно архангелу Уриилу [Фрески Спаса-Нередицы, 1925. Табл. XLIX/2] [ил. 7]. Вместе с тем там можно найти и угловатый рисунок фигуры Христа с поднятым плечом и приставленной почти под прямым углом рукой, например, в сцене Усекновения главы Иоанна Предтечи [Пивоварова, 2002. Ил. 210]. Примечателен и часто применяемый фрескистами и используемый автором иконы прием, при котором один лик частично закрывает другой, в результате чего возникает ощущение сильного ракурсного разворота<sup>11</sup>.

Однако при сравнении памятников при видимом сходстве использованных приемов и образной близости, очевидно, на наш взгляд, более позднее

<sup>11</sup> Евангелист Матфей. Фрагмент фрески юго-восточного паруса [Фрески Спаса-Нередицы, 1925. Табл. XVIII/2; Люди, ожидающие крещения (Табл. XLIII/2), Иоанн Богослов в сцене Распятия (Табл. XLII/1)].

время создания иконы, мастер которой активно использует художественный арсенал средств искусства первых двух десятилетий XIII в. Это и массивность укрупненных форм, и стремление к плавным очертаниям, подчеркивающим усмиренность и открытость образов, слитность единых контуров. По сравнению с одновременной нередицким фрескам иконой Ангела Златые волосы, в Умилении в большей степени проявляется тенденция к диспропорции и гиперболизации, распластанным по поверхности формам, эластичности круглящихся абрисов, утяжелению белильной карнации, обнаженности композиционной конструкции, что, на наш взгляд, выводит время создания иконы за пределы собственно комниновской традиции в XIII столетие. Именно в эту эпоху получает распространение тип взрослого Младенца, киноварный, а не вишневым цвет мафория Богородицы, что демонстрирует кипрская иконопись времени Лузиньянского правления, испытавшая активное воздействие западной культуры; как и сдержанность цветовой гаммы с обширными и однородными по фактуре поверхностями.

Необычная иконография иконы не указывает на время ее создания, но дает дополнительные импульсы для размышлений. Представленный вариант Умиления не находит аналогий среди известных памятников и свидетельствует о творческом восприятии извода. Подобно новгородской Богоматери Белозерской 1230-х гг. (ГРМ), повторившей какой-то образ, затронутый латинским влиянием [Шалина, 2023], Еммануил с обнаженной по локоть ручкой облачен в такую же по пошиву широкую ризу с треугольным вырезом, напоминающую багряницу или хламиду, что также стало приметой итальянского искусства первой трети XIII в. Как и в первом примере, Иисус представлен не младенцем, а отроком, а его фигура поднята чрезвычайно высоко, так что лик оказался не на уровне уст Богоматери, что было типично для изображений Елеусы и наиболее ясно выражало символический замысел самого типа, а на уровне ее глаз. Единственный пример близкого, но не аналогичного композиционного решения — икона Гликофилуссы ок. 1200 г. из церкви Панагии Епископи (Μέσα Γωνιά), в Санторини, Греция [Chatzidakis, 2007. S.128–129. Pin.14], где Христос показан привставшим и охватившим шею Матери обеими руками, что и обусловило приподнятую позицию как его фигуры, так и кистей Богородицы [ил. 8]. Характерно, что в рассматриваемом памятнике при сохранении позы сидящего Иисуса, расположение ножек, силуэт гиматия, необычно приподнятая кисть Марии следуют этому греческому образцу, созданному на территории латинского протектората. Это свидетельствует об ориентации новгородской иконы на прототип со сложной, возможно, испытавшей западное влияние иконографической схемой, которую мастер был вынужден упрощать, приближая к более понятному изводу Умиления.

К особенностям произведения относится яркая и одна из самых интригующих в богородичной иконографии черт — дополнительный убрус, накинутый поверх мафория и некогда сиявший за счет лежащего по всей его поверхности олова, покрытого цветными лаками. В этом отношении мастер продолжает новгородскую традицию, повторяя аналогичный элемент на более ранней



8



9



10

**ил.8** Богоматерь Гликофилуса. Икона  
Около 1200 г. Церковь Панагии Епископи  
(Μέσα Γωνιά) в Санторини, Греция  
**fig.8** The Mother of God of Glykophilus  
Icon. Around 1200& Church of Panagia  
Episkopi (Μέσα Γωνιά) in Santorini, Greece

**ил.9** Богоматерь Умиление. Икона. Новгород,  
1180-е гг. Музеи Московского Кремля  
**fig.9** The Mother of God of Tenderness.  
Novgorod, 1180s. Moscow Kremlin Museums

**ил.10** Богоматерь Агиосоритисса. Мозаичная  
икона. Константинополь (?), первая треть XIII в.  
Церковь Св. Андрея монастыря ордена  
Кларисс в Кракове, Польша  
**fig.10** The Mother of God of Agiosoritissa  
Mosaic icon. Constantinople (?),  
first third of the 13<sup>th</sup> century  
Church of St. Andrew of the Order  
of the Clarisse Monastery, Krakow, Poland

иконе Умиления 1180-х гг. из Успенского собора Кремля [Иконы Успенского собора, 2007. Кат.2. С.72–78], видимо, вывезенной в 1487 г. в Москву из Троицкой церкви в Новгороде, где этот образ прославился чудотворениями [Лобакова, 2017. С.604–617] [ил.9]. Время создания кремлевской иконы в какой-то степени опровергает теорию Л. Хадерман-Мисгиш, которая связывала появление дополнительного плата с влиянием итальянского искусства эпохи крестоносцев, обусловившего широкое распространение этой детали прежде всего в живописи Кипра [Hadermann-Misguich, 1991]. На самом деле происхождение такого убруса явно имеет более древние корни и могло быть результатом развития собственно византийской иконографии [подр. см.: Шалина, 2004]. Изображение наброшенной поверх мафория киноварной ткани известно уже по камерной иконе последней четверти XII в. с тронным образом Богородицы, окруженной пророками (ГЭ) [Синай, Византия, Русь, 2000. Кат. В-90. С.110–112] и представленной в типе Киккотиссы — с отвернувшимся в игривой позе Младенцем. Согласно традиции, этот извод восходил к иконе, посланной Алексеем I Комнином в 1092 г. в монастырь Киккос на Кипре и впоследствии почитавшейся там чудотворной [Hadermann-Misguich, 1991]. Поскольку живопись в течение столетий скрывали за сплошным окладом, иконография, особенно в раннее время, отличается неустойчивостью и очевидно восходит к разным схемам. Наиболее ранний кипрский пример — «Феоскепаста» из одноименной церкви на Пафосе начала XIII в. [Maniera Cypria, 2017. Ill.19. P.87] — представляет тип Перивлепты, большинство других действительно показывают Младенца отвернувшимся от Богородицы, причем среди них есть как левосторонние, так и правосторонние образы [Ibid. Ill. 43. P.93. Ill. 86. P.105; Ill. 88. P.106], и сходные с иконографией Анапесона, подобно правой створке диптиха Синайского монастыря, созданного в мастерской крестоносцев в 1280-е гг. [Sinai, 1990. Pl. 65].

А. Вейл Карр предположила, что киноварный цвет дополнительного плата был связан с текстильной продукцией Кипра, производившего пурпурную ткань с золотым узором, ставшую своеобразным символом острова [Carr, 1995. P.356]. Если для кипрских икон это замечание вполне справедливо, то другие памятники, причем наиболее ранние, по-разному передают колорит убруса, в том числе, как и в нашем случае, серебряный, например, на созданной одновременно с Богоматерью Старорусской миниатюрной мозаичной Агиосоритиссой первой трети XIII в. из монастыря Кларисс в Кракове <sup>12</sup>[ил.10].

Очевидно, что происхождение обсуждаемого головного убруса было связано главной реликвии дворцового комплекса во Влахернах — Ризе Богородицы — покрывалу, известному по видению Андрея Юродивого и хранившемуся там вместе с повоем или скуфьей, о чем свидетельствует Стефан Новгородец: «идохом в Лахерну, в церковь святых Богородица, иде же лежит *риза и скуфия*,

<sup>12</sup> Предложенная А. Ружицкой-Бризек датировка иконы концом XII — началом XIII в. представляется слишком ранней [Różycka-Bryzek, 2002], Б. Даб-Калиновска относит ее ко времени Латинской империи [Dab-Kalinowska, 1973], другие исследователи считают памятником первой трети XIII в. (до 1241) [Этингоф, 2005. С.364–365].



ил.11 Богоматерь Умиление. Лицевая сторона шиферной двусторонней иконки из собрания Н.С. Большакова  
Конец XII — начало XIII в. Гос. Эрмитаж  
fig.11 The Mother of God of Tenderness  
The front side of the slate double-sided icon from the Collection of N.S. Bolshakov. The late 12<sup>th</sup> — early 13<sup>th</sup> century. State Hermitage

иже бе на главе ея была» [Хождение, 1981. С. 38–39]<sup>13</sup>. Это тем более вероятно, что обе святые находились рядом с чудотворными богородичными иконами, зачастую именованными Влахернскими и участвовавшими с ними в еженедельных церковных ритуалах императорского двора [Шалина, 2005. С. 289–292]. *Риза* (*мафорий* или *омофор*), получившая на Руси именование «багряница», как полагали, была либо частью длинной мантии, либо коротким платком, покрывавшим только голову или спадавшим до плеч. Вторую реликвию обычно связывают с *чепцом*, собиравшим волосы, — как это видно на многих богородичных иконах, — или с небольшим головным платом, лежащим поверх мафория [Majeska, 1984. P. 336]<sup>14</sup>. Исходя из этого, появление предания о происхождении Старорусского образа с драгоценным убрусом на голове Марии из Влахерн выглядит вполне закономерным, возможно, в древности именно так именовали само изображение.

В Новгороде почитание влахернских реликвий росло с древности, о чем свидетельствуют вложенные в икону Влахернитиссы второй четверти XII в., получившей здесь именование «Знамения», святые в двух замастикованных ковчежцах-мошевицах на оборотной стороне между святыми Петром и Ана-

- 13 Возможно, внимание к этой детали в древности было связано с чином поставления диакона, когда епископ возлагал на голову поставляемой ткань, которая ассоциировалась с лежащими один поверх другого покровами алтаря. Действительно, в рассматриваемых иконах варьируется мотив плата, накинутого поверх мафория самой чистой из дев — Богородицы, воплощавшей идею приготовленной трапезы и совершаемой на ней бескровной жертвы. Подр. об этом: [Шалина, 2004].
- 14 Антоний Новгородский размещает «повой» в «царских златых палатах»: [Книга Паломник, 1899. С. 19, 54, 80].

стасией [Стерлигова, 2003. С. 555]. Закономерно полагать, что, подобно реликвию в иконе *Επισκεψις* (Епискеписис) во Влахернах, это были части Ризы Богоматери, что объясняло бы особую роль образа — городского палладиума, как и его прототип, прославившегося чудом защиты Новгорода от врагов (1170 г.). По преданию, в честь этого события был основан Десятинный монастырь, исторически связанный с темой спасения, дарованного граду и его жителям Богородицей; а в 1195 г. по заказу архиепископа Мартирия на Пречистенских вратах Детинца строится каменная надвратная церковь «во имя святыя Богородица положения ризы и пояса», на следующий год расписанная греком Петровичем [НП. С. 41–42]<sup>15</sup>. Впервые упоминавшийся в 1148 г. Богородичный храм Зверина монастыря, впоследствии названный Покровским, первоначально также мог быть посвящен празднику Положения Ризы (2 июля) [Шалина, 2005. С. 311]. Естественно, что каждый из них имел как свои храмовые иконы, иллюстрирующие это событие, так и богородичные образы, варьирующие мотив ризы, плата, убруса.

Осознание непосредственной связи представленного на главе Богородицы живописного убруса с подлинной святыней Влахерн подтверждается богатым ювелирным убранством, золотыми и серебряными очельями, покрывавшими на многих древнерусских иконах эту часть изображения [Стерлигова, 2000. С. 188–192]. Собственно, такой традиции и следует покрытый оловом и цветными лаками, имитирующими драгоценную ткань, плат на Богоматери из Русского музея.

Помимо двух новгородских икон с дополнительным убрусом известны повторения этого мотива среди памятников каменной пластики XII–XIII вв., явно воспроизводивших почитаемые иконы [Николаева, 1983. Табл. 13. Ил. 2 (№ 67); Табл. 18. Ил. 6 (№ 89); Табл. 22. Ил. 3. (№ 124), Ил. 5. (№ 121); Табл. 41. Ил. 1 (№ 233); Табл. 64. Ил. 1 (№ 358)], особенно близок, в том числе в иконографическом отношении самого типа Умиления, образец из собрания Н.С. Большакова конца XII в. [Там же. Табл. 2. Ил. 9 (№ 13)] [ил. 11]. В Старой Руссе, с которой предание связывает рассматриваемое произведение, прославился ныне утраченный чудотворный образ Богоматери Старорусской, судя по литографии 1889 г., также имевший верхний убрус [Арсений, 1889]. Он неоднократно варьировался в списках [Шевченко, 2022], имевших существенные расхождения в композиции, но неизменно удерживавших этот мотив. Рассматриваемая икона не является повторением ни одного из них, но сам факт широкого распространения в новгородских землях отмеченной иконографической особенности, усиливает правдоподобность ее происхождения из этих пределов и лишний раз подтверждает особое внимание местного искусства к изображению богородичного плата.

Не исключено, что в 1210-х гг. над созданием иконы трудился тот же круг мастеров, что в 1199 г. украшал фресками церковь Преображения на Нередице,

- 15 Примечательно, что в летописи младшего извода она упоминается с названием «положение честнаго пояса» [Там же. С. 234–235], то есть для Новгорода была типична контаминация праздников и соответствующих им реликвий.

с которыми она имеет очевидное сходство. Примечательно, что параллельно с этим ансамблем и явно другой артелью расписывался одноименный храм в Старой Руссе, основанный тем же Мартирием [НП. С. 43], по воле которого за три года до того получила свое монументальное убранство церковь Положения ризы в Новгородском детинце. То есть в эти годы художественная среда в городе была чрезвычайно насыщенной и разнообразной, что демонстрируют и дошедшие до нас произведения иконописи начала — первых десятилетий XIII в., и связь с ней рассматриваемого образа кажется нам вполне правдоподобной.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из г. Дмитрова // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях. Институт истории материальной культуры АН СССР. Вып. XLI. М., 1951. С. 85–98.
- Голубев С.И. Некоторые проблемы изучения техники древнерусской живописи (иконопись второй половины XIII — середины XIV в.) // Постижение образа. С.И. Голубев — реставратор, педагог, иконописец. СПб.: Европейский дом, 2014. С. 44–50. 172 с.
- Голубев С.И. Личное письмо и богословие иконы // Там же. С. 161–165.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусская живопись XII–XIII веков / Науч. ред. Л.В. Нерсесян; авт. вступ. ст.: Е.В. Гладышева. М.: ГТГ, 2020. 608 с.
- Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века / Отв. ред. Я.В. Брук. М.: Красная площадь, 1995. 272 с.
- Живопись домонгольской Руси: кат. выст. ГТГ / Авт.-сост. О.А. Корина. М.: Советский художник, 1974. 126 с.
- Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий: кат. выст. / Вступ. ст. и ред. В.К. Лаурина; авт.-сост. В.К. Лаурина, Г.Д. Петрова, Э.С. Смирнова. Л.: Гос. Русский музей, 1974. 96 с.
- Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М.: Северный паломник, 2008. 552 с.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века. Каталог / Отв. ред.-сост. Т.В. Толстая, науч. ред. Л.А. Щенникова. М.: Северный паломник, 2007. 256 с.
- Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 г. / Под ред. Хр. Лопарева / Православный палестинский сборник. Т. 17. Вып. 3. СПб.: Имп. Православное Палестинское общество, 1899. 113 с.
- Колпакова Г.В. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПб.: Азбука, 2007. 600 с.
- Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.; Л.: Искусство, 1947. 180 с.
- Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. В 13 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 72–283.
- Лелекова О.В., Наумова М.М., Рузавин Ю.А. Исследование иконы «Богоматерь Умиление» (Толгская) XIV века из Ярославского Художественного музея // VI науч. конф. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства 27 ноября — 30 ноября 2000. Материалы. М.: Изд. Объединения Магnum APC, 2002. С. 18–24.
- Лифшиц Л.И. Живопись второй половины XII века // История русского искусства. В 22 т. Т. 2, ч. 2: Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Госинт-искусствознания, 2015. 576 с.

- Лобакова И.А. «Сказание о чудесах иконы Богоматери Умиление из новгородской Троицкой церкви» в историко-литературной традиции XVII–XVIII веков // Русская агиография: Исследования. Материалы. Публикации / Отв. ред. С.А. Семячко. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. Т. III. С. 604–617.
- Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика из камня. XI–XV вв. / Археология СССР. Свод археологических источников / Под общ. ред. Б.А. Рыбакова. Вып. E1–60. М.: Наука, 1983. 164 с.
- Новгородская I летопись старшего и младшего изводов / Подг. А.Н. Насонов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 652 с.
- Першина Д.С., Першин Д.С. Икона «Пророк Илия в пустыне, с житием и Деисусом» из села Выбуты в свете последних исследований // Сб. по материалам междунар. науч. конф. «Между Востоком и Западом. Св. Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве». 15–18 сентября 2021 года. С. 141–147; 592–597 (в печати).
- Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб.: АРС; Дмитрий Буланин, 2002. 256 с.
- Синай, Византия, Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: кат. выст. / Под ред. О. Баддлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. 488 с.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М.: Наука, 1976. 392 с.
- Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 264 с.
- Стерлигова И.А. Святые Успения Богоматери в произведениях древнерусского искусства XII–XIV веков // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 553–568.
- Торжество перенесения чудотворной иконы Старорусской Божией Матери из г. Тихвина в г. Ст. Руссу и Очерк Старорусского Спасо-Преображенского монастыря Новгородской губ., в котором находится ныне чудотворная икона, с краткими сведениями о жизни блаженного основателя его святого архиепископа Новгородского Мартирия родом из Старой Руссы / Сост. игум. Арсений (Усинин). СПб.: Тип. Ю. Штауфа, 1889. 72 с.
- Фрески Спасо-Нередицы / Предисл. Н.П. Сычева, текст В.К. Мясоедова. Л.: Гос. тип. им. И. Федорова, 1925. 31 с.
- Хождение Стефана Новгородца / Подг. текста, пер. и ком. Л.А. Дмитриева // Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV вв. М.: Художественная литература, 1981. 606 с.
- Шалина И.А. Икона «Ангел Златые волосы» и русская художественная культура около 1200 года // Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания. М.: Модус граффити, 1997. С. 188–219.
- Шалина И.А. Иконография «Богоматери Голубицкой». К символике голубя и убруса Богоматери // Мир Кондакова. Публикации, статьи: кат. выст. / Сост. И.Л. Кызласова. М.: Русский путь, 2004. С. 271–288.
- Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М.: Индрик, 2005. 534 с.
- Шалина И.А. Икона Богоматери Умиления из Белозерска в диалоге восточнохристианской и западной культуры // Сб. по материалам междунар. науч. конф. «Между Востоком и Западом. Св. Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве». 15–18 сентября 2021 года. С. 42–75; 570–576 (в печати).
- Шевченко Э.В. Старорусская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 66. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2022. С. 124–129.
- Этингоф О.Е. Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005. 768 с.
- Carr A. Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 49. 1995, pp. 339–357.

- Chatzidakis N. The Character of the Painting of Icons from Latin-Held Areas of Mainland Greece and the Islands // *Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade International Congress March 9–12, 2004* / Ed. by P.L. Vokotopoulos. Athens: Academy of Athens, 2007, pp. 113–132.
- Dab-Kalinowska B. Die Krakauer Mosaikikone // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 22 (1973), Wien, pp. 295–298.
- [Eliades I. A., ed.]. *Maniera Cypria: The Cypriot Painting of the 13<sup>th</sup> Century Between Two Worlds*. Nicosia, Byzantine Museum, 2017: exh. cat. Lefkosia: Archbishop Makarios III Foundation, 2017. 111 p.
- Fundic L. *Art, Power, and Patronage in the Principality of Epirus, 1204–1318*. London; New York: Routledge, 2022. 284 p.
- Hadermann-Misguich L. La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile // *Euphrósynon. Aferoma ston Manóle Chatzedake*. Athens: Tameio Archaologikon Poron kai Hapallotrioseon, 1991. Vol. I, pp. 197–204.
- Majeska G. *Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* // Washington: *Dumbarton Oaks studies*, 1984. 463 p.
- Różycka-Bryzek A. Mosaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. Klarysek w Krakowie // *Magistro et amico. Amici discipulique*. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002, pp. 405–426.
- Sinai: *Treasures of the Monastery of Saint Catherine* / Ed. by K. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. 399 p.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Икона Богоматери Умиления (Старорусской) начала — первой четверти XIII века и традиции позднекомниновского экспрессионизма

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалина Ирина Александровна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела древнерусского искусства, ФГБУК «Государственный Русский музей», Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. shalina\_irina@mail.ru

#### АННОТАЦИЯ

Один из наименее изученных домонгольских русских памятников — храмовый образ Богоматери Умиления, поступивший в Русский музей из собрания Н.С. Большакова, утратил сведения о происхождении и по преданию был привезен из Старой Руссы. Иконография отличается редким изводом с высоко поднятой фигурой Христа и дополнительным платом на главе Марии, видимо, отразившем особое почитание влахернских реликвий Ризы и скуфы в Новгороде. Манера исполнения живописи с широким применением олова для фона, полей, одежд не имеет аналогий, но вписывается в технологические особенности иконописи XIII в., когда этот металл стали широко применять, заменяя им серебро и золото. Художественный стиль иконы продолжает традиции позднекомниновского экспрессионизма и находит близкие параллели в росписи церкви Спаса Преображения на Нередице в Новгороде (1199), как в образности ликов, так и манере исполнения, что подтверждает ее новгородское происхождение. Однако многие черты искусства мастера, в том числе иконографические приметы, свидетельствуют о создании произведения позже — в начале — первых десятилетиях XIII в., когда происходят существенные изменения в объемно-пространственном, колористическом и эмоциональном решении.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Икона, иконография, техника иконописания, Богоматерь Умиления, Великий Новгород, художественный стиль, XIII век, Русский музей.

#### TITLE

Icon “The Mother of God of Tenderness (Starorusskaya)” of the first decades of the 13<sup>th</sup> century and the tradition of Late Komnenos expressionism

#### AUTHOR

Shalina Irina Alexandrovna — Ph.D., senior researcher, department of Old Russian Art, the State Russian Museum, Inzhenernaya st., 4191186 St. Petersburg, Russian Federation. shalina\_irina@mail.ru

#### ABSTRACT

One of the least studied pre-Mongolian Russian monuments — the image of the Mother of God of Tenderness, which came to the Russian Museum from the collection of N.S. Bolshakov, lost information about the origin and, according to legend, was brought from Staraya Russa. The iconography is distinguished by a rare variant with a highly raised figure of Christ and an additional ubrus on the head of Mary, apparently reflecting the special veneration in Veliky Novgorod of the Blachernae relics of the Virgin's veil and the skufia. The manner of painting with the widespread use of tin for the background, fields, clothes has no analogies, but fits into the technological features of icon painting of the 13<sup>th</sup> century, when this metal began to be widely used, replacing silver and gold with it.

The artistic style of the icon continues the traditions of late Komnenos expressionism and finds close parallels in the painting of the Church of the Transfiguration of the Savior on Nereditsa in Novgorod (1199), both in the imagery of faces and in the manner of execution, which confirms its Novgorod origin. However, many features of the master's art, including iconographic signs, testify to the creation of the work later — at the beginning — in the first decades of the 13<sup>th</sup> century, when significant changes occur in the spatial, coloristic and emotional solution.

#### KEYWORDS

Icon, iconography, icon painting technique, Veliky Novgorod, 13<sup>th</sup> century, The Mother of God of Tenderness, artistic style, State Russian Museum.

#### REFERENCES

- Antonova V.I. The historical significance of the image of Dmitry Solunsky of the 12<sup>th</sup> century from the city of Dmitrov. *Kratkie soobshcheniia o dokladakh i polevykh issledovaniiaakh. Institut istorii material'noi kul'tury AN SSSR. Vyp. XLI. (Brief communications on reports and field research. Institute of the History of Material Culture of the Academy of Sciences of the USSR. Iss. XLI)*. M., 1951, pp. 85–98 (in Russian).
- Arsenii (Usinin), igum. (ed). *Torzhestvo pereneseniia chudotvornoj ikony Starorusskoi Bozhiei Materi iz g. Tikhvina v g. St. Russu i Ocherk Starorusskogo Spaso-Preobrazhenskogo monastyria Novgorodskoi gub., v kotorom nakhoditsia nyne chudotvornaia ikona, s kratkimi svedeniiami o zhizni blazhennogo osnovatelja ego sviatogo arkhiepiskopa Novgorodskogo Martirii rodod iz Staroi Russy (The celebration of the transfer of the miraculous icon of the Old Russian Mother of God from the city of Tikhvin to the city of St. Russu and the Essay on the Staraya Russa Transfiguration Monastery in Novgorod Gubernia, in which the*

miraculous icon is now located, with brief information about the life of its blessed founder, the holy Archbishop of Novgorod Martyrius, originally from Staraya Russa). Saint Petersburg, Tip. Iu. Shtaufa Publ., 1889. 72 p. (in Russian).

Baddlei O., Briunner E., Piatnitsky Yu. (eds.) *Sinai, Vizantia, Rus'. Pravoslavnoe iskusstvo s 6 do nachala 20 veka: katalog vystavki (Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the 6<sup>th</sup> to the Early 20<sup>th</sup> Century: exh. cat.)*. London, St. Catherine's Foundation, 2000. 488 p. (in Russian).

Bruk Ia. V. (ed.) *Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia: katalog sobraniia. Tom 1: Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka (State Tretyakov Gallery. Collection Catalog. Vol. 1: Old Russian Art of the 10<sup>th</sup> – early 15<sup>th</sup> centuries)*. M., Krasnaia ploshchad' Publ., 1995. 272 p. (in Russian).

Carr A. Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 49, 1995, pp. 339–357.

Chatzidakis N. The Character of the Painting of Icons from Latin-Held Areas of Mainland Greece and the Islands. *Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade International Congress*. March 9–12, 2004. Ed. by P.L. Vokotopoulos. Athens, Academy of Athens, 2007, pp. 113–132.

Dab-Kalinowska B. Die Krakauer Mosaikikone. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 22, 1973, Wien, pp. 295–298 (in German).

Dmitriev L.A. (ed., trans.). *Journey of Stefan of Novgorod. Pamiatniki literatury Drevnei Rusi. XIV – seredina XV vv. (Monuments of Literature of Ancient Rus'. 14<sup>th</sup> – mid-15<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1981. 606 p. (in Russian).

Eliades I.A. (ed.). *Maniera Cypria: The Cypriot Painting of the 13<sup>th</sup> Century Between Two Worlds*. Nicosia, Byzantine Museum, 2017: exh. cat. Lefkosia, Archbishop Makarios III Foundation, 2017. 111 p.

Etingof O.E. *Vizantiiskie ikony VI – pervoi poloviny XIII veka v Rossii (Byzantine icons of the 6<sup>th</sup> – the first half of the 13<sup>th</sup> century in Russia)*. Moscow, Indrik Publ., 2005. 768 p. (in Russian).

Fundic L. *Art, Power, and Patronage in the Principality of Epirus, 1204–1318*. London, New York, Routledge, 2022. 284 p.

Golubev S.I. Icon painting of the second half of the 13<sup>th</sup> – mid-14<sup>th</sup> centuries. *Postizhenie obraza. S.I. Golubev – restavrador, pedagog, ikonopisets (Comprehension of the image. S.I. Golubev, a restorer, teacher, icon painter)*. Saint Petersburg, Evropeiskii dom Publ., 2014, pp. 44–50 (in Russian).

Golubev S.I. Writing of faces and theology icons. *Postizhenie obraza. S.I. Golubev – restavrador, pedagog, ikonopisets (Comprehension of the image. S.I. Golubev, a restorer, teacher, icon painter)*. Saint Petersburg, Evropeiskii dom Publ., 2014, pp. 161–165 (in Russian).

Hadermann-Misguich, L. La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile. *Euphrósynon. Afeteroma ston Manóle Chatzedake*. Athens, Tameio Archaologikon Poron kai Hapallotrioseon, 1991, vol. I, pp. 197–204 (in French).

*Icony Velikogo Novgoroda. XI – nachalo XVI veka (Icons of Veliky Novgorod. 11<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2008. 552 p. (in Russian).

Kolpakova G.S. *Iskusstvo Drevnej Rusi. Domongol'skij period (The Art of Old Russia: The Pre-Mongol Period)*. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2007. 600 p. (in Russian).

Korina O.A. (ed.). *Zhivopis' domongol'skoi Rusi: katalog vystavki. Tret'iakovskaia galereia (Painting of Pre-Mongol Rus: exh. cat. State Tretyakov Gallery)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1974. 126 p. (in Russian).

Laurina V.K., Petrova G.D., Smirnova E.S. (eds.) *Zhivopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII–XVII stoletii: Katalog vystavki (Painting of the Old Novgorod and its lands of the 12<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries: exh. cat.)*. Leningrad, Gos. Russkii muzei Publ., 1974. 96 p. (in Russian).

Lazarev V.N. Icon painting and sculpture of Novgorod. *Istoriia russkogo iskusstva. V 13 t. T. 2. (History of Russian Art. In 13 vols. Vol. 2)*. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1954, pp. 72–283 (in Russian).

Lazarev V.N. *Iskusstvo Novgoroda (The Art of Novgorod)*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1947. 180 p. (in Russian).

Lelekova O.V., Naumova M.M., Ruzavin Iu.A. Study of the icon “the Mother of God of Tenderness” (Tolgskaia) of the 14<sup>th</sup> century from the Yaroslavl Art Museum. *VI nauchnaia konferentsiia. Ekspertiza i atributsiia proizvedenii izobrazitel'nogo iskusstva 27 noiabria – 30 noiabria 2000. Materialy. (VI scientific conference. Examination and attribution of works of fine art November 27 – November 30, 2000). Conference proceedings*. Moscow, Izdanie Ob"edineniia Magnum ARS Publ., 2002, pp. 18–24 (in Russian).

Lifshits L.I. Icon painting of the second part of 12<sup>th</sup> century. *Istoriia russkogo iskusstva. V 22 t. T. 2, ch. 2: Iskusstvo vtoroi poloviny XII veka (History of Russian art. In 22 vols. Vol. 2, part 2: Art of the second half of the 12<sup>th</sup> century)*. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia Publ., 2015. 576 p. (in Russian).

Lobakova I.A. The Legend of the Miracles of the Icon of the Mother of God of Tenderness from the Novgorod Trinity Church in the historical and literary tradition of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. *Russkaia agiografiia: Issledovaniia. Materialy. Publikatsii (Russian Hagiography: Researches. Materials. Publications)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo “Pushkinskii Dom” Publ., 2017, vol. III, pp. 604–617 (in Russian).

Loparev Kh. (ed.) Pilgrim book. The legend of the saint places in Constantinople by Anthony Archbishop of Novgorod in 1200. *Pravoslavnyi palestinskii sbornik. T. 17. Vyp. 3. (Orthodox Palestinian collection. Vol. 17, iss. 3)*. Saint Petersburg, Imp. Pravoslavnoe Palestinskoe obshchestvo Publ., 1899. 113 p. (in Russian).

Majeska G. *Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Washington, Dumbarton Oaks studies, 1984. 463 p.

Manafis K. (ed.). *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine*. Athens, Ekdotike Athnon, 1990. 399 p.

Myasoedov V.K., Sychev N.P. (eds.). *Freski Spaso-Nereditsy (Frescoes of the Church of the Savior on Nereditsa)*. Leningrad, Gos. tip. im. I. Fedorova Publ., 1925. 31 p. (in Russian).

Nasonov A.N. (ed.). *Novgorodskaiia I letopis' starshego i mladshego izvodov (Novgorod I chronicle of the older and younger editions)*. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1950. 652 p. (in Russian).

Nersesian L.V. (ed.). *Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereia. Katalog sobraniia. T. III: Drevnerusskaya zhivopis' XII–XIII vekov (State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Vol. 3: Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2020. 608 p. (in Russian).

Nikolaeva T.V. Old Russian small Stone Sculpture of the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries. *Arkheologiiia SSSR. Svod Arkheologicheskikh istochnikov. Vyp. E1–60 (Archeology of the USSR. Code of archaeological sources. Iss. E1–60)*. Moscow, Nauka Publ., 1983. 164 p. (in Russian).

Pershina D.S., Pershin D.S. Icon “Prophet Elijah in the desert, with life and Deesis” from the village of Vybuty in the light of recent research. *Sbornik po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Mezhdru 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. 141–147; 592–597 (in press) (in Russian).

Pivovarova N.V. *Freski tserkvi Spasa na Nereditse v Novgorode: ikonograficheskaia programma rospisi (Frescoes of the Church of the Savior on Nereditsa in Novgorod: iconographic painting program)*. Saint Petersburg, ARS, Dmitrii Bulanin Publ., 2002. 256 p. (in Russian).

Różycka-Bryzek A. Mosaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. Klarisek w Krakowie. *Magistro et amico. Amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu*

- 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 800<sup>th</sup> 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 13<sup>th</sup> — early 15<sup>th</sup> 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 13<sup>th</sup> — the early 15<sup>th</sup> 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 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> 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 12<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> 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 Kremliia. XI — nachalo XV veka. Katalog (Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. 11<sup>th</sup> — early 15<sup>th</sup> 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 датировки<sup>1</sup>

© 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»<sup>[ил. 1]</sup>, 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,