

УДК 75.046.3(450)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-17>**Вероніка БУБЛЕЙ,**

orcid.org/0000-0003-0985-5315

студентка II курсу магістратури факультету теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) veronika.bublej@naoma.edu.ua

Марина РУСЯЄВА,

orcid.org/0000-0002-0498-0611

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) maryna.rusiaieva@naoma.edu.ua

МАЕСТА: ТЕРМІНОЛОГІЯ ТА ІКОНОГРАФІЯ В КОНТЕКСТІ СІЕНСЬКОГО ЖИВОПИСУ РАНЬОГО ПРОТОРЕНЕСАНСУ

У цьому дослідженні розглянуто *Maestà* як тип зображення. У статті охарактеризовано витoki виникнення іконографії *Maestà*, значення цього терміна. Встановлено, що фігуру Мадонни в італійському іконографічному типі *Maestà* вперше написано під впливом візантійської іконографії Богородиці Одигітрія. Слово «*maestà*» є скороченням від латинського “*maiestas*” або «у величі». Цей іконографічний тип набув особливої популярності у Сієні. Італійська *Maestà* – це завжди Мадонна на престолі, яка сходить до популярного романського типу *sedes sapientiae* (престол мудрості) і *Maria Regina* – образу Мадонни як королеви, що виник у Римі. Можливо, на сієнські *Maestà* доби Дуччо вплинули значно раніші римські зображення як категорія об'єктів.

Уперше термін “*maestà*” зафіксовано в записі *Vischerna* від 7 червня 1291 р. в Сієні. До наукової літератури цей термін вперше ввів Роберт Ленгтон Дуглас, який в 1902 році так назвав вівтар Дуччо ді Буонінсеня з кафедрального собору Сієни. З того часу термін *maestà* використовували для позначення зображень Мадонни з Немовлям на престолі як із супровідними фігурами, так і без них. На тепер історики мистецтва вживають цей термін для визначення двох головних іконографічних варіантів у живопису Проторенесансу. Перший – великі панно з Мадонною на троні у супроводі ангелів. Другий варіант – це невелика група сієнських дошок, поліптихів і монументальних розписів з зображенням Мадонни як покровительки міста, часто у супроводі інших патронів міста, ангелів і святих. Обговорення продовжується аналізом іконографії та формальних характеристик образу *Maestà*. Цей іконографічний тип просякнуто важливим політичним підтекстом, традиція якого пов'язана з перемогою сієнських гібелінів над флорентійськими гвельфами у кривавій битві при Монтаперті 4 вересня 1260 р. На переконання сієнців, Богоматір допомогла та захистила їх рідне місто від ворогів. Одержана перемога відіграла важливу роль у шануванні Мадонни, започаткувала звичай в Європі призначати Марію покровителькою політичних утворень. У результаті цього Діву Марію почали зображувати у короні, її одяг та взуття набувають світський характер відповідно до тогочасної моди.

Ключові слова: Богородиця на троні, Одигітрія на троні, Дученто, *Maiestas*, *Maestà*, сієнські живописці, братства Лаудезі.

Veronika BUBLEY,

orcid.org/0000-0003-0985-5315

Student of the 2nd year of the Master's degree at the Faculty of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) veronika.bublej@naoma.edu.ua

Maryna RUSIAIEVA,

orcid.org/0000-0002-0498-0611

PhD (Art History), Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) maryna.rusiaieva@naoma.edu.ua

MAESTÀ: TERMINOLOGY AND ICONOGRAPHY IN THE CONTEXT OF EARLY PROTORENESANCE PERIOD SIENESE PAINTING

This paper delves into the Maestà as an Image Type. The article exposes the Maestà iconography origins and this term meaning. It has been established that for the first time the Madonna figure in the Maestà Italian iconographic type was painted under the influence of Virgin Hodegetria Byzantine iconography. The word “maestà” is a contraction of the Latin “maiestas” or “in majesty”. This iconographic type was particularly popular in Siena. The Italian Maestà always represents the Madonna on a throne, an image which goes back to the popular Romanesque type of “sedes sapientiae” (throne of wisdom) and Maria Regina as the image of Madonna as a queen originated in Rome. The Ducento Siense maestàs may have been influenced by the much earlier Roman pictures as a category of object.

The term “maestà” appeared for the first time in the Biccherna record dated June 7, 1291 in Siena. This term was introduced into scientific literature by Robert Langton Douglas, who in 1902 gave this name to the Duccio di Buoninsegna’s altar in the Siena Cathedral. Since then, the term “maestà” has been used to refer to images of the Virgin and Child enthroned, both with and without accompanying figures. Nowadays, art historians use this term to define the two main iconographic options in Protorenaissance painting. The first one is large panels where the enthroned Madonna is accompanied by angels. The second option is represented by a small group of Siense panels, polyptychs and monumental paintings depicting the Madonna as the city patroness, often accompanied by other patrons of the city, angels and saints. The discussion continues with a nuanced analysis of the iconography and formal characteristics of the Maestà. This iconographic type is imbued with an important political subtext, which tradition is connected with the Siense Ghibellines’ victory over the Florentine Guelphs in the bloody Battle of Montaperti on September 4, 1260. As the Siense believed, the Mother of God had helped them and protected their native city from enemies. Their victory played an important role in the veneration of the Madonna, it started in Europe the custom of appointing Our Lady Maria as the patroness of political entities. As a result, the Virgin Mary began to be painted in a crown, her clothes and shoes became secular in accordance with the fashion of that time.

Key words: *Enthroned Virgin, Enthroned Hodegetria, Ducento, Maiestas, Maestà, Siense painters, laudesi companies.*

Постановка проблеми. В історії розвитку сьєнської живописної школи 1260 – початку 1300-х рр. одним із важливих питань є призначення і причини виникнення панелей *Maestà*, іконографія яких також знайшла поширення у монументальних фрескових композиціях як у церковних, так і в громадських спорудах. Цей тип Мадонни з Немовлям на троні набув особливої популярності серед мирських братств Тоскани, передусім Сьєни. Упродовж кількох десятиліть зростає увага до візуальних образів, відбувається переосмислення їх функцій і засобів живописної виразності, що спричиняє радикальні зміни в іконографії.

Аналіз досліджень. Сьєнський живопис другої половини XIII – початку XIV ст. тривалий час досліджують в контексті загального розвитку, творчості видатних майстрів, атрибуції, стилю, техніки створення, зовнішніх впливів, мальовничих особливостей, іконографічних програм окремих творів, тощо. Аналіз літератури, присвяченої живопису раннього сьєнського Проторенесансу, показав, що зазвичай, розглядаються найвідоміші твори “*Maestà*”, що належать пензлю таких видатних майстрів як Дуччо ді Буонінсеня, Сімоне Мартіні, брати Лоренцетті. Значно менше уваги приділено витокам сьєнської живописної школи, дослідженню її перших майстрів, у творчості яких “*Maestà*” стає провідною, починаючи з 1260-х рр. Узагальнююча праця, присвячена термінології та іконографії *Maestà* відсутня.

Мета статті полягає у розгляді поступального розвитку трьох основних іконографічних типів *Maiestas*, виникнення в 1260-х рр. у сьєнському живопису нової іконографії *Maestà*, виявлені та аналізі її специфічних рис, а також характеристиці інших джерел впливу як у західноєвропейському, так і у візантійському мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Термін *Maestà* є скороченням від латинського “*Maiestas*” або «у Величі». Видатний французький філолог та історик релігій Жорж Дюмезіль одним із перших підкреслив неоднозначність раннього використання цього терміна. Він виділив три фундаментальні складові значення *Maiestas*: категорія, яка охоплює групу, або під нею розуміють тип; у порівнянні з іншими – це категорія істот вищого рангу, яка має однакову ознаку; ця ієрархія та вищий ранг вважаються заснованими на природі чи розумі, а отже, є стабільною. Також він наголосив, що *Maiestas* може мати характеристики зовнішнього вигляду, передусім імені, обличчя і одягу (Dumézil, 1969: 128–129). Наступні покоління науковців доволі добре вивчили як значення, так і конотацію слова *Maiestas* (Величність) (див. з літературою Poilpré, 2005: 19–33). Важливо, що більшість з них погоджуються з думкою Жоржа Дюмезіля, що «*Maiestas* включає певні ступені соціальної та політичної ієрархії...» і «це вищий ранг, який категорія посідає по відношенню до однієї або кількох інших» (Poilpré, 2005: 19; Conrad, 2016: 74).

У сучасній літературі з історії християнського мистецтва виділено три основні іконографічні типи зображень, до яких застосовано поняття *Maiestas* (Величність). Перший тип – *Maiestas Domini* (Господь у славі) є найпоширенішим у християнському мистецтві. Він виник за часів пізньої античності і асоціювався з Христом, а не з Марією. Науковці цей термін найчастіше застосовують до зображень Христа на троні у сьйві слави (мандорлі). Його постать оточують тварини – символи чотирьох євангелістів (Meer, 1968; Vaert, 1999; Schmidt, 2003: 544–545, fig. 25) (рис. 1). Часто цей термін розширюють і до образів, які, спираючись на Апокаліпсис, відтворюють ягня замість антропоморфної фігури Христа (Fromaget, 2003). Цей іконографічний тип з зображенням Христа, що сидить на троні, є найранішим. Зокрема, він становить частину сцени Вознесіння на одному з дерев'яних панно різьблених дверей базилики Санта Сабіна на Авентинському пагорбі у Римі 422–432 рр. (Poilpré, 2005: 105).

Другий тип – *Maiestas Mariae* – образ Мадонни з Немовлям, яка сидить на троні всередині мандорли. Обабіч неї – чотири живі/істоти Апокаліпсису (рис. 2). Цей іконографічний тип виник у контексті Каролінгського Відродження і мав поширення у різних країнах Західної Європи упродовж IX–XIII ст., пристосовуючись до найрізноманітніших технічних традицій і образних змін, які повільно трансформували середньовічну іконографію. *Maiestas Mariae* – це іконографія «псевдоапокаліптичного» видіння, яка вписана у той самий позачасовий і церковний реєстр, що і *Maiestas Domini* та інші образи Христа у славі. Незважаючи на відсутність біблійної основи, еволюції її образу притаманні різні конотації. У ранніх творах переважає космічне та позачасове бачення, переважно церковного характеру. Для пізніх – притаманне оповідальне та історичне (Piano, 2003). Доволі часто Мадонна підтримує під руки маленького Христа. На думку окремих

дослідників, цей дбайливий жест Марії-матері є важливішим за трон. У зв'язку з чим навіть було сформульовано образну типологію «*Vergine del sostegno*» або «*Virgen de apoyo*» (Богородиця підтримки) (Fernández-Ladreda, 1989: 118).

Звернемо увагу ще на одну важливу іконографічну відмінність. Терміни *Maiestas Domini* і *Maiestas Mariae* схожі тільки на перший погляд. Насправді це два різних іконографічних типи зображень, між якими є істотні іконографічні відмінності. На відміну від Христа, який зазвичай сидить у мандорлі, Марія сидить на троні і тільки у рідкісних випадках – на мандорлі. Символіка мандорли також різниться у цих іконографічних типах. Мандорла навколо Христа є зображенням божественного захисту, тоді як мандорла навколо Марії, ймовірно, здебільшого означає божественну дитину (Brückner, 1968). Науковці в іконографічних дослідженнях мають тенденцію розглядати мандорлу як німб, зображення сяючого світла, що оточує святу фігуру, проте у більш базовому сенсі мандорла означає розрив між земним і божественним царствами (див. з літературою Conrad, 2016: 75).

Нарешті, третій іконографічний тип *Maiestas* пов'язано з зображенням інших важливих християнських святих, як-от Архангел Михаїл, Іоанн Хреститель, Св. Петро, Св. Зенобій, Св. Цецилія, тощо. До нього належить невелика кількість дерев'яних панелей, написаних в Італії переважно у XIII ст., які утворюють єдину категорію або жанр. Характерною рисою цього типу зображення «*in maiestas*» або «*in maestà*» є розташування фігури святого на троні у центральному клеймі в оточенні епізодів з його життя. Це горизонтальні за форматом дошки, так звані *доссале* (одна розписна панель з кількома сценами), які наслідували традиції фронтального вітваря



Рис. 1. Майстер із Тресси. *Maiestas Domini*. 1215. Національна пінакотека, Сісна



Рис. 2. *Maiestas Mariae*. Фреска. 1021–1031. Патріарша базиліка Санта-Марія-Ассунта, Аквілея

(антепендіуму). Одним із засновків такого типу досалле могли стати візантійські ікони «Vita» (східно-православні образи, що складаються з фронтального зображення святого в обрамленні біографічних сцен з його діянь і страждань), які були відомі в італійських містах у другій половині Дученто, і, можливо, використані як моделі сієнськими живописцями. Різниця між сієнськими та іншими італійськими досалле показує, що митці при інтерпретації святих і оповідальних сюжетів з їхнього життя іноді робили різні варіанти. Можливо, це відбувалось на прохання замовника, але, безумовно, іконографічні моделі часто трансформувалися, водночас первісний зміст іконографії не завжди вважався актуальним (Geumonat, 2006: 112–113). Серед таких досалле заслуговують на увагу: «Архангел Михаїл і сцени з його легенди» з маленького монастиря у Віко л'Абате поблизу Флоренції середини XIII ст. (Fisher, 1997), який подекуди приписують Коппо ді Марковальдо (Conrad, 2016: 74); а також дві дошки з колекції Національної пінакотеки Сієни: «Іоанн Хреститель на троні» (1260) та «Святий Петро на престолі» Гвідо да Граціано (1280-ті) (Torriti, 1990: 20–22, no. 14; Bellosi, 1991b) (рис. 3).

Окрім дошок горизонтального формату з фігурою святого, що сидить на троні, у живопису Дученто поширення набувають вертикальні дошки з зображенням святого, що стоїть по центру в оточенні кількох клейм з відтворенням сцен з його життя. Це панелі з фігурами Св. Франциска, Св. Домініка, Св. Клари, Св. Катерини та інших, які належать до флорентійської і сієнської живописної шкіл. На дошках їх завжди відтворено у жорсткому, повністю фронтальному положенні стоячи. Це два різні іконографічні варіанти, один з яких традиційний і усталений, а інший доволі



Рис. 3. Гвідо ді Граціано. Св. Петро на троні та сцени з Євангелія. Бл. 1280. Національна пінакотека, Сієна

новий і подібний до Христа (Fisher, 1997: 70; Schmidt, 2003: 541–544, 545–547, fig. 19, 29, 31). Ще одне важливе зауваження вчених стосується того, що образ будь-якого іншого святого «in maestà» має показати цю фігуру на престолі; але в той же час усі зображення, що містять фігуру на троні, не обов'язково є зображеннями «in maestà» (наприклад, «Коронування Марії», «Апокаліпсис» тощо) (Jaques, 1937: 8; Conrad, 2016: 75).

Нарешті у живопису Італії доби Дученто набуває поширення новий іконографічний тип *Maestà*, в якому підкреслено царську гідність маленького Христа, зображеного на руках його матері, що сидить на троні в оточенні ангелів (Lechner, 2005). Р.-Х. Шене-Вайнгольд в лаконічній енциклопедичній статті, присвяченій іконографії *Maestà*, наголошує, що цей термін може вживатися лише для позначення Мадонни з Немовлям на престолі, хоча інші фігури можуть сидіти «in maestà» (у величі). Історики мистецтва використовують його у двох значеннях. Перше – великі панно з Мадонною і Немовлям на троні; друге переважає у німецько-англосаксонських працях для визначення невеликої групи тосканських вівтарів з зображенням Мадонни як покровительки міста, часто у супроводі інших патронів міста, ангелів і святих (Schöne-Weinholtz, 1968: 128). Як наголошує Джессамін Конрад, *Maestà* не є зображенням будь-якого важливого богословського моменту, не є подією як такою. Навпаки, цей термін повідомляє неспецифічну «істину», а саме, що Марія є Царицею Небесною і Матір'ю Божою (Conrad, 2016: 76).

Перше відоме зареєстроване застосування слова *Maestà* в Сієні зафіксовано в записі Вісчерна від 7 червня 1291 р., в якому задокументовано золоті літери, намальовані Дієтісальві ді Спеме раніше за “*Maiestatem sancte Marie*” («Велич Святої Марії»), що використовувався урядом (Bellosi, 1991a; Riedl, 1991: 11; Conrad, 2016: 72–73). Однак у живопису Сієни цей образ Мадонни з Немовлям на троні виник ще раніше і пов'язаний з визначною перемогою гібелінів Сієни над гвельфами Флоренції у битві під Монтаперті у вересні 1260 р. Унаслідок цих подій флорентійський живописець Коппо ді Марковальдо потрапив у полон до сієнців. Наступного року він отримав замовлення на вівтарну картину «Мадонна дель Бордоне» для церкви Санта Марія деї Серві в Сієні, написану відповідно до іконографічної традиції Одигітрії (рис. 4). У ній живописець запровадив іконографію, яка вперше надала образу рух. Мадонна, тримаючи Немовля у лівій руці, кінчиками пальців правої щипле



Рис. 4. Коппо ді Марковальдо. Мадонна дель Бордоне. 1261. Базилика Санта Марія деї Серві, Сієна

або здавлює стопу Христа. Цей величний образ Мадонни з Немовлям, підписаний та датований 1261 р., став не тільки одним із провідних творів тосканського Дученто, але вихідною точкою у виникненні нового типу дошок «Maestà», в якому є мотив спілкування Богоматері з Сином. Включення до назви вітварного образу слова Бордоне вказує на зв'язок із братством Лаудезі, яке славилося традицією співів гімнів – лауде, в яких прославляли Мадонну перед її образом. Громадська підтримка братства сервітів як до, так і після битви при Монтаперті була частково мотивована їх особливою відданістю Мадонні, якій сієнці присвятили своє місто і якій приписували перемогу над флорентійцями (Norman, 2003: 47–50). Отже, «Мадонна дель Бордоне» пензля Коппо ді Марковальдо стала першим політично резонансним іконографічним типом Maestà у Тоскані як уособлення нового світського образу Цариці міської спільноти та безпосередньо вплинула на сієнських художників та їх покровителів. Як відзначає Х. Бельтинг, цей майстер під час роботи над дошкою для сервітів, виявив у Сієні Majestas Марії на живописних дошках, а крім того її давніший варіант у дерев'яній фігурі, про яку дають уявлення твори, що збереглися на околицях Сієни (Belting, 1994: 389, fig. 235). Показово, що приблизно серединою XIII ст. датується міська

печатка Сієни також з зображенням Мадонни з Немовлям на троні (Norman, 1999: 217, note 72).

Наступного 1262 р. написано дошку «Мадонна з Немовлям і ангелами» замовлену братством Compagnia della Vergine для францисканської церкви Санта Марія дельї Анджелі (пізніше церква Сан-Бернардіно) у Сієні, яку Л. Беллозі і С. Джорджі на підставі нахилу голови, рис обличчя, драпіювань мафорія і плата атрибутували як твір Дієтисальві ді Стеме (Bellosi, 1991a; Giorgi, 2003).

Образ Мадонни з Немовлям на троні Коппо ді Марковальдо вплинув і на «Maestà ді Сан Доменіко» Гвідо да Сієна, одного з найвпливовіших митців, які працювали у цьому місті упродовж 1260–1270-х рр., якого часто вважають першим майстром сієнської школи. Дошка, написана близько 1270 р. на замовлення домініканського братства Лаудезі в Сієні, зображувала Мадонну як Царицю Небесну і одночасно справила особливе враження завдяки своїм великим розмірам, яскравим кольорам, великій кількості золота, відчутній присутності фігур, які перебувають у тіснішому та емоційнішому взаємозв'язку одна з одною (Norman, 2003: 52).

Ці три великі сієнські панелі було виконано для трьох із чотирьох жебрачих церков у Сієні: сервітів, францисканців і домініканців. З лаудезі також пов'язані інші монументальні панелі пізнього Дученто, в яких знайде продовження іконографія, започаткована у «Мадонні дель Бордоне». Серед них ще одна «Maestà» Коппо ді Марковальдо, написана у межах 1265–1270 рр. для нової церкви сервітів в Орвієто (Corrie, 1996), в якій бачимо перше в цьому іконографічному типі зображення Мадонни як Maria Regina (Марія Цариця Небесна) з короною на голові (рис. 5). У порівнянні з згаданими вище творами «Мадонна Ручеллаї» Дуччо ді Буонінсеня 1285 р. демонструє дистанціювання від очевидного впливу Коппо ді Марковальдо та рух до натуралістичнішого зображення трону, фігур та більшої уваги до кольору. Замовником виступило братство Лаудезі при церкві Санта Марія Новелла – головний оплот Домініканського ордену у Флоренції. Особистий стиль Дуччо цього часу пройнятий ніжністю та витонченістю, що розвивався у межах сієнської традиції під впливом Гвідо да Сієна (Bellosi, 2002; 2006; Norman, 2003: 55) (рис. 6). «Мадонна Ручеллаї» як й інші сієнські «Maestà» спричинили виникнення у флорентійському живопису раннього Треченто цієї нової іконографії, передусім у творчості Чимабуе і Джотто.

Донедавна значна частина дослідників, у тому числі Ханс Бельтинг, у кожному зі згаданих вище



Рис. 5. Коппо ді Марковальдо. Maestà. 1265. Церква Сан Мартіно деї Сервія, Орв'єто



Рис. 6. Дуччо ді Буонінсенья. Мадонна Ручеллаї. 1285. Галерея Уффіці, Флоренція

творів живопису прагнули побачити «вівтарний образ», тобто образ, призначений безпосередньо для головного вівтарного престолу, який постійно або періодично було пов'язано з літургією (Belting, 1994: 377–408). Останнім часом ця думка, поступово спростовується. Дослідники все частіше доводять, що більшість живописних дощок призначалася для інших місць усередині храму (Hueck, 1990; Bellosi, 2002; 2006; De Marchi, 2009). Так, Дуччо, обравши великий у порівнянні з попередниками формат панелі – 450×290 см, що також є однією з важливих особливостей, безумовно прагнув підкреслити фізичне домінування «Maestà» у бічній каплиці Санта Марія Новелла. Наявність кілець зі зворотного боку дошки «Maestà ді Сан Доменіко» Гвідо да Сієна дозволила науковцям припустити, що її вішали на стіну в церкві, де перед нею збирались члени братства під час співу гімнів (Norman, 2003: 53, 55).

Наприкінці XIII – на початку XIV ст. анонімний сієнський художник – Майстер Чітта ді Кастелло, будучи послідовником Дуччо і маючи контакти з римськими живописцями, також звернувся до іконографії Maestà (Національна галерея мистецтв, Вашингтон; Державний художній музей, Копенгаген; Церква Христа, Оксфорд) (Boskovits, 2016: 868–891). У його роботах, як і в інших сієнських «Maestà» останньої третини XIII ст. Мадонна часто щипле підшву стопи Немовляти,

інколи ніжно торкається або кладе руку під одну з його ніг (Cannon, 2010; Schroeder, 2010/2011: 112) (рис. 7).

1302 р. Дуччо ді Буонінсенья написав нині втрачений великий образ для Капели делла Нове



Рис. 7. Майстер Чітта ді Кастелло. Maestà. Муніципальна пінакотека, Чітта ді Кастелло

в Палаццо Публіко в Сієні, який був зазначений у записі Biccherna як «una tavola o vero Maestà» («панно справжня Величність») (Riedl, 1991: 11). Ця дошка, замовлена і оплачена урядом Сієні 4 грудня 1302 р. (Schöne-Weinholtz, 1968: 128), затьмарила всі інші культові зображення братств Тоскани. Незабаром після цього Opera dell Duomo, будучи міською установою, зробила Дуччо замовлення написати образ для головного вівтаря собору, який став найоригінальнішим і найдорожчим живописним поліптихом свого часу.

До наукового обігу термін Maestà вперше ввів визначний англійський історик мистецтва Роберт Ленгтон Дуглас. Досліджуючи історію Сієні часів пізнього середньовіччя, він у тому числі звернувся до аналізу її живопису. Характеризуючи творчість Дуччо ді Буонінсеня, він першим використав назву велика “Majestas” щодо знаменитого поліптиху 1308–1311 рр. з кафедрального собору Сієні (Douglas, 1902: 345–351) (рис. 8). Порівнюючи вівтарні картини Дуччо ді Буонінсеня раннього часу з живописом Чімабуе, Р. Л. Дуглас ужив цей термін і щодо величної «Мадонни Ручеллаї», яку художник написав для флорентійської церкви Санта-Марія-Новелла в 1285 р. (Douglas, 1902: 335–343). З того часу італійські дошки доби Проторенесансу з подібними зображеннями науковці називають “Maestà”, хоча раніше поліптих Дуччо ді Буонінсеня майже завжди називали «la tavola di Nostra Donna» (докладніше з літературою див. Brügggen Israëls, 2008: 127; 179, note 31).

Джессамін Конрад наголошує, що слово Maestà і цей тип зображення містять особливо сильні конотації влади та ознак влади (Conrad, 2016: 73). У даному аспекті важливим є поширення образу Blachernai у ранньовізантійському культі Мадонни. Оригінальна Влахерна із святилища Влахерна, розташованого поруч із міськими стінами Константинополя, але за його межами, була, ймовірно, мозаїчним зображенням Мадонни на повний зріст, яка стоїть і простягає свій мафо-



Рис. 8. Дуччо ді Буонінсеня. Maestà. Центральна панель поліптиха. 1308–1311. Музей Дуомо, Сієна

рій (Pentcheva, 2000). Її виникнення пов’язують з подіями 626 р., коли столицю Візантійської імперії одночасно намагалися захопити авари і перси (Theod. Lect. Hom. 6–8, 12, 14–17; Georg. Pisida. Bell. Avar.). Заступництво Божої Матері, покровительки Влахерни, позбавило Константинополь від варварів і посилило значущість її храму та святинь, у тому числі ікони. Найдавніша ікона показувала Мадонну в іконографічному типі Nikoroios (Нікопеї – Переможниці), яка тримає перед грудьми медальйон із Христом (Parani, 2019: 173–176). Згодом із Візантії цей іконографічний тип було поширено і на іконопис різних держав на території Апеннінського півострова (Schulz, 1998: 496–500), зберігаючи важливу для теми нашої статті військову символіку, пов’язану з перемогою над аварами і персами, ключову роль в якій відводили заступництву Мадонни. У Візантії це призвело навіть до написання переможно-подячної пісні – звернення до Мадонни від імені позбавленого жахів варварської облоги Константинополя, яка змінила перший кондак її Акафіста (Wellesz, 1956).

Показово, що функцію заступництва бислевсу, імперії та її столиці Мадонна зберегла і в пізніші століття. Існує припущення, що ці функції заступництва та захисту згодом було перенесено на образ Одигітрії, з яким пізня традиція пов’язує чудо 626 р. (Carr, 1997: 98). До того ж ці функції були присвоєні як реліквіям Богоматері, так і різним за іконографією її образам, переважно пов’язаним із Влахернським храмом.

Утім історично термін Maestà використовували для позначення зображень Мадонни та Немовляти на престолі як із супровідними фігурами, так і без них. Витоки образу Мадонни в італійському типі зображення Maestà науковці пов’язують з візантійською Одигітрією. Наприкінці XI-го ст. вперше згадується переказ про те, що цю дерев’яну ікону за життя намалював Святий Лука. З часом вона стала зразком для багатьох візантійських та італійських зображень Мадонни (Bacci, 2005: 124–125; Pentcheva, 2014: 124–127; Parani, 2019: 182–183). Назва цього зображення, Одигітрія, походить від свого розташування в монастирі Одегон у Константинополі, неподалік імператорського палацу. Одегон виник як найважливіший культовий центр Мадонни в XI–XII ст. На його іконі було зображено Мадонну, що тримає Немовля Христа на лівій руці, і вказує на нього правою. Біссера Пенчева наголошує, що цей жест був не комунікативним про материнську любов, а радше заступництвом і жертвоністю, що робило його ідеальним зображенням

для повідомлення про битви та війни (Pentcheva, 2014: 110–117).

Слід зазначити, що на відміну від італійської *Maestà*, візантійський прототип – образ Одигітрії майже ніколи не зображував фігуру Мадонни на престолі (Stubblebine, 1966). Втім Віктор Лазарев, досліджуючи іконографію Богородиці, виявив і проаналізував витoki і розвиток Одигітрії на троні. На його думку, цей тип було завезено з Єгипту до Сирії у VI ст., де він отримав значну популярність. На ранньому диптиху з Парижа фігура Богородиці на троні отримала не тільки посилені ієратичний аскетизм, але й зображена у супроводі двох ангелів, які стоять позаду від неї. Сирійсько-єгипетський тип Одигітрії, що сидить на троні, ніколи не отримав загальноприйнятого визнання у столичному мистецтві візантійського Константинополя, але набув значного поширення в іконографії східно-християнського мистецтва. У візантійському мистецтві трапляється кілька прикладів, які виникли в провінціях або свідчать про дуже сильний східний вплив, що тягє до сирійсько-єгипетського циклу. Серед них – різьблений з слонової кістки рельєф з зображенням Одигітрії на троні з двома ангелами і двома святими з скарбниці кафедрального собору в Шамбері у південних французьких Альпах (Lasareff, 1938: 50–61, fig. 25–49). Наступні дослідження істориків мистецтва підтвердили ці думки В. Лазарева (Rutschowscaya, 2000; Snelders, Immerzeel, 2004; Smine, 2009). Окрім того, західноєвропейський варіант іконографії Одигітрії на троні в іконопису також виник під впливом мистецтва Сирії приблизно у VIII–IX ст. і в подальшому набув надзвичайної популярності у скульптурному оздобленні середньовічних соборів (Lasareff, 1938: 61).

У контексті зіставлення сієнських “*Maestà*” з можливими візантійськими прототипами важливим є зображення руки Мадонни, яка щипле ніжку Немовляти у творах Коппо ді Марковальдо та інших сієнських живописців, додаючи фігурам тактильності (Schroeder, 2010/2011: fig. 1–3). Джерело цього жесту науковці шукали у численних східних православних іконах. Втім на них Богородиця, торкаючись стопи Сина, робить це ніжно і лагідно (наприклад: Lasareff, 1938: 58, fig. 45; Williamson, 2000). Як зауважує Россіца Шредер, щипаючий жест, використаний Коппо ді Марковальдо та іншими митцями, не мав поширення у візантійському мистецтві. Однак цей точний жест трапляється у французькій та німецькій скульптурі з слонової кістки та дерева XIII ст. (див. з літературою: Schroeder, 2010/2011: 112; fig. 5).

Серед визначених творів на особливу увагу заслуговує статуетка Мадонни з Немовлям на троні з колекції Метрополітен музею, в якій митець створив образ Богородиці «in majesty» за рахунок чарівної та спонукальної взаємодії між фігурами Матері і Сина, які підсилюють теологічний сенс цієї теми (Little, 2014: 18–19, fig. 4–7) (рис. 9). Відзначимо, що світлий плат на голові «Мадонни дель Бордоне» та інших дошках є мотивом, запозиченим із романського зображення *Majestas*, наприклад статуя Богоматері з Немовлям із Борго Сан Сеполькро 1199 р. з берлінських музеїв «Прусська культурна спадщина» (Belting, 1994: 390, fig. 233).

Отже, зображення трону, на якому сидить Мадонна, рух її руки, білий плат на голові відсилає нас до популярного романського іконографічного типу “*sedes sapientae*” – престол мудрості, який також мав коріння у візантійських образах, але чий важливіші та безпосередні формальні прецеденти, ймовірно, були римськими. Зокрема у романській дерев’яній скульптурі збереглося понад двісті статуй Мадонни з Немовлям зазначеної іконографії, більшість з яких виготовлена у другій половині XII ст. Відомо, що ці статуї з Франції, Німеччини, Бельгії, Швейцарії, Іспанії, Італії та Скандинавії також називали “*Majesties*” (або “*Maiestates*”) (Forsyth, 1968: 215; Forsyth, 2019).

Розкішне вбрання Мадонни, подекуди корона на її голові на сієнських “*Maestà*” сумісні з так званою *Maria Regina*, або Марією Царицею, терміном, який зазвичай використовують для позначення одного з найпоширеніших типів зображень



Рис. 9. Франція. Богородиця з Немовлям на троні. Фрагмент. Бл. 1275–1300. Метрополітен-музей, Нью-Йорк

Богородиці у ранньосередньовічному мистецтві Рима. Образи *Maria Regina*, на думку Біссери Пенчевої, виникли в основному в Римі, а не у візантійському світі, починаючи з VII ст. (Pentcheva, 2014: 21–22). *Maria Regina* – це Діва на троні, *Maestà*, яка включає специфічні ознаки влади, такі як корона. Історик мистецтва Никодим Павлович Кондаков стверджував, що образи Марії як правительки розвивалися в общинній Італії, оскільки вони кидали виклик образам імператорів та імператриць і стверджували легітимність пап як світських суверенів (Kondakov, 2014: 274–276, fig. 186–188). Пізніше цієї думки також дотримувалися Ренате Жак (Jaques, 1937) та Біссера Пенчева (Pentcheva, 2014: 21–25).

Дещо іншу думку висловила Марія Лідова, яка вважає, що найдавніші існуючі зображення *Maria Regina* не тільки імітують, але насправді ретельно відтворюють офіційні зображення візантійських імператриць та імператорів. Тому можливо, що образи Марії Регіни мали ширше розповсюдження та ширшу цільову аудиторію, ніж це загально визнано. Аналізуючи три найраніші зображення VI–VIII ст., що збереглися у римській церкві Санта Марія Антіква, науковиця підкреслює, що термін *Maria Regina* почали використовувати у Римі, принаймні з VIII ст. (Lidova, 2017). Характеризуючи розвиток образів *Maria Regina* в Римі, М. Лідова вважає його подвійним: з одного боку, він передбачав «повторне використання» попередніх моделей і діалог з минулим містом, а з іншого – він сформулював нові концептуальні рамки, визначені різними смаками, планами, і не в останню чергу майстерністю римських художників того часу (Lidova, 2020). Згодом, вже за часів Проторенесансу римські живописці будуть впливати на творчість сієнців, зокрема завдяки поліхромії і витонченості палітри, зверненню до ілюзіоністичних засобів та нюансам іконографічних програм.

Оспівуючи в “*Maestà*” образ Небесної Цариці, сієнські митці запозичують з візантійської традиції такі іконографічні елементи, як зображення ангелів, детально опрацьований і оздоблений трон, подушки і драпірування трону. Упродовж останньої третини Дученто сієнські художники

підпали під вплив ранніх римських образів як категорії об’єкта. За окремими ранніми винятками, їхні фігурні зображення наслідують модель Одигітрії, а не римської *Maria Regina*.

Висновки. В християнському живопису поступово склалися три основні іконографічні типи зображень: *Maiestas Domini*, *Maiestas Mariae* і образи інших важливих Святих, які сидять на троні “*in maiestas*”. Однак лише до образу Мадонни з Немовлям, яка сидить на троні, використовують термін *Maestà*. Підбиваючи підсумки, можна коротко описати ранню історію виникнення і еволюції *Maestà* в такий спосіб. Іконографія *Maestà* заснована на образі візантійської Одигітрії, у культурі якої велике значення відведено не тільки функціям заступництва та захисту, але й військовій символіці. Цей тип зображення виник у Сієні і у загальних рисах сформувався у межах 1260–1290-х рр., у тому числі завдяки братствам Лаудезі в церквах сервітів, домініканців і францисканців, імовірно, в ході переосмислення різних візантійських, романських, готичних і римських традицій. Завдяки Коппо ді Марковальдо вже у ранніх *Maestà* особливу увагу приділено символіці Мадонни як *Maria Regina* – цариці-володарки Сієни. Цей тип зображень просякнуто важливим політичним підтекстом, традиція якого пов’язана з перемогою Сієни над Флоренцією у битві при Монтаперті 4 вересня 1260 р. Поступово, завдяки Дуччо ді Буонінсеня і його послідовникам сієнські художники удосконалюють і ускладнюють побудову композиції, що спричиняє виникнення двох іконографічних варіантів *Maestà*. Упродовж цих десятиліть відбувається розвиток структури композиції, збільшення розмірів дощок, ускладнення і диференціація смислових програм, відмінністю яких є відсутність наративності і посилення натуралістичності і тактильності. На початку Треченто особливого поширення набувають дошки, поліптихи і монументальні розписи з зображенням Мадонни як покровительки міста, часто у супроводі інших патронів Сієни, ангелів і святих, замовником яких тепер виступає уряд Сієни, а не братства Лаудезі. Монументальні сієнські *Maestà* мали важливий політичний підтекст, який простежується в самому терміні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bacci M. The Legacy of the Hodegetria: holy icons and legends between East and West. In: Vassilaki M. (ed.). *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2005. P. 321–336.
2. Baert B. The Retable of the Master of Tressa (Siena 1215). *Iconography and Function. Pantheon, Internationales Jahrbuch für Kunst*. 1999. Vol. LVII. P. 14–21.
3. Bellosi L. Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme. *Prospettiva*. 1991a. Vol. 61. P. 6–20.

4. Bellosi L. Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano. *Prospettiva*. 1991b. Vol. 62. P. 15–28.
5. Bellosi L. The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella. In: Schmidt V. M. (ed.). *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. Washington: National Gallery of Art, 2002. P. 146–159.
6. Bellosi L. La funzione della “Madonna” Rucellai. *Prospettiva*. 2006. Vol. 121(124). P. 108–118.
7. Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art / Trans. E. Jephcott. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994. 651 p.
8. Boskovits M. Italian Thirteenth and Fourteenth Century Paintings. National Gallery of Art Online Editions. Washington, 2016. 1683 p. URL: <http://purl.org/nga/collection/catalogue/italian-paintings-of-the-thirteenth-and-fourteenth-centuries/2016-03-21> (Accessed 20 February 2024).
9. Brückner W. Mandorla. In: Kirschbaum E., Bandmann G. (eds.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom: Herder, 1968. S. 148–150.
10. Brügger Israëls M. An Angel at Huis Bergh: Clues to the Structure and Function of Duccio’s Maestà. In: Vries de A. (ed.). *Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh*. Heerenberg: Stichting Huis Bergh, 2008. P. 122–133, 175–180.
11. Cannon J. Kissing the Virgin’s Foot: Adoratio before the Madonna and Child Enacted, Depicted, Imagined. *Studies in Iconography*. 2010. Vol. 31. P. 1–50.
12. Carr A. W. Court and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople. In: Maguire H. (ed.). *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1997. P. 81–99.
13. Conrad J. A. S. The Meanings of Duccio’s Maestà: Architecture, Painting, Politics, and the Construction of Narrative Time in the Trecento. Altarpieces for Siena Cathedral. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Columbia University: Graduate School of Arts and Sciences, 2016. 494 p. <https://doi.org/10.7916/D8PR7W07>
14. Corrie R. W. Coppo di Marcovaldo’s Madonna del bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East. *Gesta*. 1996. Vol. 35(1). P. 43–65.
15. De Marchi A. G. “Cum dictum opus sit magnum”. Il documento pistoiese del 1274 e l’allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento. In: Quintavalle A. C. (ed.). *Medioevo: immagine e memoria: atti del convegno internazionale di studi: Parma, 23–28 settembre 2008*. Vol. 11. Milano: Mondadori Electa, 2009. P. 603–621.
16. Douglas L. A History of Siena. London: John Murray, 1902. 500 p. URL: <https://ia800208.us.archive.org/15/items/ahistorysiena00douggoog/ahistorysiena00douggoog.pdf> (Accessed 17 November 2023).
17. Dumézil G. Idées romaines. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1969. 305 p.
18. Fernández-Ladreda C. Imaginería Medieval Mariana. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1989. 403 p.
19. Fisher J. Michael, Monasticism, Mysticism: A 13th Century Italian Painted Panel of St Michael the Archangel. In: Griffith M., Tulip J. (eds.). *A Grain of Eternity: 1997 Australian International Religion, Literature and the Arts Conference Proceedings*. Sydney: Australian Catholic University, 1997. P. 70–77. URL: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/SSR/article/view/11969> (Accessed 23 February 2024).
20. Forsyth I. H. Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama. *The Art Bulletin*. 1968. Vol. 50(3). P. 215–222.
21. Forsyth I. H. Throne of Wisdom. Princeton: Princeton University Press, 2019. 226 p., ill.
22. Fromaget M. Majestas Domini. Les quatre vivants de l’Apocalypse dans l’art. Turnhout: Brepols, 2003. 103 p.
23. Geymonat L. V. The Parma Baptistery and its Pictorial Program. A dissertation presented to the faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. Princeton University, 2006. 251 p.
24. Giorgi S. Dietisalvi di Speme. Madonna col Bambino e angeli. In: Bagnoli A., Bartolini R., Bellosi L., Laclotte M. (eds.). *Duccio. Siena fra tradizione Bizantina e mondo gotico*. Milano: Silvana, 2003. P. 38–41.
25. Hueck I. La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella. In: Berti L., Petrioli Tofani A. (eds.). *Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 6: La Maestà di Duccio restaurata*. Firenze, 1990. P. 33–46.
26. Jaques R. Die ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1937. Vol. 5, no. 1. S. 1–57.
27. Kondakov N. P. Iconografia della Madre di Dio /Edizione, traduzione e aggiornamento Ivan Foletti. Roma: Viella, 2014. Vol. 1. 424 p., 7 tav.
28. Lasareff V. Studies in the Iconography of the Virgin. *Art Bulletin*. 1938. Vol. 20(1). P. 26–65.
29. Lechner G. M. Maria. In: Wessel K., Restle M. (eds.). *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. Bd. VI: Mandorla–Nubien. Stuttgart: Anton Hiersemann, 2005. S. 58–71.
30. Lidova M. Maria Regina on the “Palimpsest wall” in S. Maria Antiqua in Rome. Historical context and imperial connotations of the Early Byzantine image. *Iconographica*. 2017. Vol. XVI. P. 9–25.
31. Lidova M. Maria Regina: transformations of an early Byzantine image in late eighth-century Rome. *Convivium*. 2020. Vol. 7, iss. Supplementum 2. P. 136–153.
32. Little C. The art of Gothic ivories: studies at the crossroads. *Sculpture Journal*. 2014. Vol. 23(1), P. 13–29.
33. Meer F. van der. Majestas Domini. In: Kirschbaum E., Bandmann G. (eds.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom: Herder, 1968. S. 136–142.
34. Norman D. Siena and the Virgin: Art and Politics in a late Medieval City State. New Haven; London: Yale University Press, 1999. 252 p.
35. Norman D. Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555). New Haven; London: Yale University Press, 2003. 339 p.

36. Parani M. Experiencing Miraculous Icons in Byzantium: The examples of the Icon of the “Usual Miracle” and the Hodegetria in Constantinople. In: Brodbeck S., Poilpré A.-O., Stavrou M. (eds.). *Visibilité et présence de l’image dans l’espace Ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2019. P. 171–194.
37. Pentcheva B. V. Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the “Usual Miracle” at the Blachernai. *RES: Anthropology and Aesthetics*. 2000. Vol. 38. P. 34–55.
38. Pentcheva B. V. *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2014. 302 p.
39. Piano N. La Maiestas Mariae. Diffusione e sviluppo di un tema iconografico nell’Occidente medievale (IX–XIII secolo). *Arte Cristiana*. 2003. Vol. 91(814). P. 29–42.
40. Poilpré A.-O. *Maiestas Domini: Une image de l’Église en Occident Ve–IXe siècle*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2005. 300 p.
41. Riedl H. P. *Das Maesta-Bild in der Sieneser Malerei des Trecento: unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung im Palazzo Comunale von San Gimignano*. Tübingen: Wasmuth, 1991. 106 p.
42. Rutschowskaya M.-H. The Mother of God in Coptic Textiles. In: Vassilaki M. (ed.). *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Milan: Skira, 2000. P. 219–225.
43. Schmidt V. M. Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola. In: Bagnoli A., Bartalini R., Bellosi L., Laclotte M. (eds.). *Duccio. Siena fra tradizione Bizantina e mondo gotico*. Milano: Silvana, 2003. P. 531–569.
44. Schöne-Weinholtz R.-H. Maesta. In: Kirschbaum E., Bandmann G. (eds.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom: Herder, 1968. S. 128.
45. Schroeder R. Revelations in Relief: An Italo-Byzantine Panel with the Virgin and Child. *The Journal of the Walters Art Museum*. 2010/2011. Vol. 68/69. P. 107–118.
46. Schulz M. Die Nicopea in San Marco: zur Geschichte und zum Typ einer Ikone. *Byzantinische Zeitschrift*. 1998. Vol. 91(2). P. 475–501, <https://doi.org/10.1515/byzs.1998.91.2.475>
47. Smine R. E. A Syriac glorification of the Virgin: Preliminary remarks on the Mother and Child Enthroned in London Add. 7170 and Vatican Syr. 559. *Eastern Christian Art*. 2009. Vol. 6. P. 127–139.
48. Snelders B., Immerzeel M. The Thirteenth Century Flabellum from Deir al-Surian in the Musée Royal de Mariemont (Morlanwelz). *Eastern Christian Art*. 2004. Vol. 1. № 1. P. 113–139.
49. Stubblebine J. H. Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting. *Dumbarton Oaks Papers*. 1966. Vol. 20. P. 85–101.
50. Torriti P. *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*. Genoa; Siena: Sagep Editrice, 1990. 623 p.
51. Wellesz E. The “Akathistos”. A Study in Byzantine Hymnography. *Dumbarton Oaks Papers*. 1956. Vol. 9/10. P. 141–174.
52. Williamson P. Plaque with the Virgin Hodegetria. In: Vassilaki M. (ed.). *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Milan: Skira, 2000. P. 303–304.

REFERENCES

- Bacci M. (2005). The Legacy of the Hodegetria: holy icons and legends between East and West. In: Vassilaki M. (ed.). *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot: Ashgate Publishing, p. 321–336.
- Baert B. (1999). The Retable of the Master of Tressa (Siena 1215). Iconography and Function. *Pantheon, Internationales Jahrbuch für Kunst*, LVII, p. 14–21.
- Bellosi L. (1991a). Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme. *Prospettiva*, 61, p. 6–20.
- Bellosi L. (1991b). Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano. *Prospettiva*, 62, p. 15–28.
- Bellosi L. (2002). The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella. In: Schmidt V. M. (ed.). *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. Washington: National Gallery of Art, p. 146–159.
- Bellosi L. (2006). La funzione della “Madonna” Rucellai. *Prospettiva*, 121(124), p. 108–118.
- Belting H. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art* / Trans. E. Jephcott. Chicago; London: University of Chicago Press. 651 p.
- Boskovits M. (2016). *Italian Thirteenth and Fourteenth Century Paintings*. National Gallery of Art Online Editions. Washington. 1683 p. URL: <http://purl.org/nga/collection/catalogue/italian-paintings-of-the-thirteenth-and-fourteenth-centuries/2016-03-21> (Accessed 20 February 2024).
- Brückner W. (1968). Mandorla. In: Kirschbaum E., Bandmann G. (eds.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom: Herder. S. 148–150.
- Brüggen Israëls M. (2008). An Angel at Huis Bergh: Clues to the Structure and Function of Duccio’s Maestà. In: Vries de A. (ed.). *Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh*. Heerenberg: Stichting Huis Bergh, p. 122–133, 175–180.
- Cannon J. (2010). *Kissing the Virgin’s Foot: Adoratio before the Madonna and Child Enacted, Depicted, Imagined*. *Studies in Iconography*, 31, p. 1–50.
- Carr A. W. (1997). Court and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople. In: Maguire H. (ed.). *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, p. 81–99.
- Conrad J. A. S. (2016). *The Meanings of Duccio’s Maestà: Architecture, Painting, Politics, and the Construction of Narrative Time in the Trecento*. Altarpieces for Siena Cathedral. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Columbia University: Graduate School of Arts and Sciences. 494 p. <https://doi.org/10.7916/D8PR7W07>

14. Corrie R. W. (1996). Coppo di Marcovaldo's Madonna del bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East. *Gesta*, 35(1), p. 43–65.
15. De Marchi A. G. (2009). "Cum dictum opus sit magnum". Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento. In: Quintavalle A. C. (ed.). *Medioevo: immagine e memoria: atti del convegno internazionale di studi: Parma, 23–28 settembre 2008*, 11. Milano: Mondadori Electa, p. 603–621.
16. Douglas L. (1902). A History of Siena. London: John Murray, 500 p. URL: <https://ia800208.us.archive.org/15/items/ahistorysiena00douggoog/ahistorysiena00douggoog.pdf> (Accessed 17 November 2023).
17. Dumézil G. (1969). *Idées romaines*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard. 305 p.
18. Fernández-Ladreda C. (1989). *Imaginería Medieval Mariana*. Pamplona: Gobierno de Navarra. 403 p.
19. Fisher J. (1997). Michael, Monasticism, Mysticism: A 13th Century Italian Painted Panel of St Michael the Archangel. In: Griffith M., Tulip J. (eds.). *A Grain of Eternity: 1997 Australian International Religion, Literature and the Arts Conference Proceedings*. Sydney: Australian Catholic University, p. 70–77. URL: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/SSR/article/view/11969> (Accessed 23 February 2024).
20. Forsyth I. H. (1968). Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama. *The Art Bulletin*, 50(3), p. 215–222.
21. Forsyth I. H. (2019). *Throne of Wisdom*. Princeton: Princeton University Press. 226 p., ill.
22. Fromaget M. (2003). *Majestas Domini. Les quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art*. Turnhout: Brepols. 103 p.
23. Geymonat L. V. (2006). The Parma Baptistry and its Pictorial Program. A dissertation presented to the faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. Princeton University. 251 p.
24. Giorgi S. (2003). Dietisalvi di Speme. Madonna col Bambino e angeli. In: Bagnoli A., Bartalini R., Bellosi L., Laclotte M. (eds.). *Duccio. Siena fra tradizione Bizantina e mondo gotico*. Milano: Silvana, p. 38–41.
25. Hueck I. (1990). La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella. In: Berti L., Petrioli Tofani A. (eds.). *Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 6: La Maestà di Duccio restaurata*. Firenze, p. 33–46.
26. Jaques R. (1937). Die ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 5(1), S. 1–57.
27. Kondakov N. P. (2014). *Iconografia della Madre di Dio /Edizione, traduzione e aggiornamento Ivan Foletti*. Roma: Viella. Vol. 1. 424 p., 7 tav.
28. Lasareff V. (1938). Studies in the Iconography of the Virgin. *Art Bulletin*, 20(1), p. 26–65.
29. Lechner G. M. (2005). Maria. In: Wessel K., Restle M. (eds.). *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. Bd. VI: Mandorla–Nubien. Stuttgart: Anton Hiersemann. S. 58–71.
30. Lidova M. (2017). Maria Regina on the "Palimpsest wall" in S. Maria Antiqua in Rome. Historical context and imperial connotations of the Early Byzantine image. *Iconographica*, XVI, p. 9–25.
31. Lidova M. (2020). Maria Regina: transformations of an early Byzantine image in late eighth-century Rome. *Convivium*, 7, iss. Supplementum 2, p. 136–153.
32. Little C. (2014). The art of Gothic ivories: studies at the crossroads. *Sculpture Journal*, 23(1), p. 13–29.
33. Meer F. van der. (1968). Maiestas Domini. In: Kirschbaum E., Bandmann G. (eds.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom: Herder. S. 136–142.
34. Norman D. (1999). *Siena and the Virgin: Art and Politics in a late Medieval City State*. New Haven; London: Yale University Press. 252 p.
35. Norman D. (2003). *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555)*. New Haven; London: Yale University Press. 339 p.
36. Parani M. (2019). Experiencing Miraculous Icons in Byzantium: The examples of the Icon of the "Usual Miracle" and the Hodegetria in Constantinople. In: Brodbeck S., Poilpré A.-O., Stavrou M. (eds.). *Visibilité et présence de l'image dans l'espace Ecclésiast. Byzance et Moyen Âge occidental*. Paris: Éditions de la Sorbonne, p. 171–194.
37. Pentcheva B. V. (2000) Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the "Usual Miracle" at the Blachernai. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 38, p. 34–55.
38. Pentcheva B. V. (2014). *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. 302 p.
39. Piano N. (2003). La Maiestas Mariae. Diffusione e sviluppo di un tema iconografico nell'Occidente medievale (IX–XIII secolo). *Arte Cristiana*, 91(814), p. 29–42.
40. Poilpré A.-O. (2005). *Maiestas Domini: Une image de l'Église en Occident Ve–IXe siècle*. Paris: Les Éditions du Cerf. 300 p.
41. Riedl H. P. (1991). Das Maesta-Bild in der Sieneser Malerei des Trecento: unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung im Palazzo Comunale von San Gimignano. Tübingen: Wasmuth. 106 p.
42. Rutschowskaya M.-H. (2000). The Mother of God in Coptic Textiles. In: Vassilaki M. (ed.). *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Milan: Skira. p. 219–225.
43. Schmidt V. M. (2003). Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola. In: Bagnoli A., Bartalini R., Bellosi L., Laclotte M. (eds.). *Duccio. Siena fra tradizione Bizantina e mondo gotico*. Milano: Silvana, p. 531–569.
44. Schöne-Weinholtz R.-H. (1968). Maesta. In: Kirschbaum E., Bandmann G. (eds.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom: Herder. S. 128.
45. Schroeder R. (2010/2011). Revelations in Relief: An Italo-Byzantine Panel with the Virgin and Child. *The Journal of the Walters Art Museum*, 68/69, p. 107–118.

46. Schulz M. (1998). Die Nicopea in San Marco: zur Geschichte und zum Typ einer Ikone. *Byzantinische Zeitschrift*, 91(2), p. 475–501, <https://doi.org/10.1515/byzs.1998.91.2.475>
47. Smine R. E. (2009). A Syriac glorification of the Virgin: Preliminary remarks on the Mother and Child Enthroned in London Add. 7170 and Vatican Syr. 559. *Eastern Christian Art*, 6, p. 127–139.
48. Snelders B., Immerzeel M. (2004). The Thirteenth Century Flabellum from Deir al-Surian in the Musée Royal de Mariemont (Morlanwelz). *Eastern Christian Art*, 1(1), p. 113–139.
49. Stubblebine J. H. (1966). Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting. *Dumbarton Oaks Papers*, 20, p. 85–101.
50. Torriti P. (1990). *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*. Genoa; Siena: Sagep Editrice. 623 p.
51. Wellesz E. (1956). The “Akathistos”. A Study in Byzantine Hymnography. *Dumbarton Oaks Papers*, 9/10, p. 141–174.
52. Williamson P. (2000). Plaque with the Virgin Hodegetria. In: Vassilaki M. (ed.). *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Milan: Skira, p. 303–304.