

О недавно раскрытой византийской иконе Богородицы XV века

© 2020

УДК 27.526-52(495)"14"
ББК 85.14

Поступила в редакцию 18.10.2020

Относительно недавно владельцем одной из лучших московских иконных коллекций был приобретен образ Богородицы, представляющий собой вариант типа Одигитрии с младенцем Христом, восседающим на левой руке Богородицы [ил. 1]. Пресвятая дева облачена в мафорий кофейно-коричневого цвета, украшенный по краю золотой каймой, и темно-синюю тунику, край зарукавья которой с двумя золотыми галунами выступает из-под складки мафория. Голову ее покрывает того же цвета чепец-повой. На челе и правом ее плече расположены золотые звезды — символы приснодевства. Ее фигура слегка развернута в сторону Сына, голова слегка наклонена к нему, к нему обращен молитвенный жест ее правой руки. Но взгляд направлен в сторону зрителя. Прямо сидящий младенец Христос облачен в подобный широкому полотнищу светло-оранжевого цвета хитон, сплошь покрытый золотым ассистом, на ногах у него сандалии. Фигура Младенца со слегка вскинутой назад головой обращена в сторону Богородицы, к ней обращены его взгляд и жест невысоко поднятой правой руки с жестом двуперстного благословения. В положенной на колено левой руке он держит свернутый белый свиток. Фон, поля и нимбы оранжево-желтые. Надписи на фоне киноварные. По сторонам нимба Богородицы расположены буквы ее титулатуры: ΜΗΡ ΥΘ. Над нимбом Христа помещены буквы имени Христа под титлами: ΙC ΧC. На фоне средника в форме столбца расположена надпись, представляющая собой редко встречающийся поэтический молитвенный эпитет: Ἦ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΩΤΗΣΑ, который может быть прочтен как «Дающая дыхание», или «Подательница жизни». Этот эпитет, несомненно, отражает чувства и представления боголюбивого заказчика. Он указывает на то, что в соответствии с богословскими толкованиями, в образе Богородицы видели новую Еву — подательницу новой жизни человечеству, обновленному через жертвенный подвиг Христа.

Икона изначально писалась под оклад, на что указывают однотонная охряная покраска нимбов, фона и полей, а также следы гвоздей, располагающиеся на луге по всему периметру ковчега, вокруг нимбов и непосредственно вокруг голов Богородицы и Христа. Помимо пластин, сканных или чеканных, они крепили венцы и, очевидно, касты с драгоценными камнями.

Вариант изображения Богородицы Одигитрии, в котором пресвятая Дева склоняет голову к сидящему на ее левой руке Сыну и обращается к нему с молитвенным жестом протянутой правой руки, а младенец Христос, фигура и взгляд которого обращены к Матери, двуперстно благословляет ее, нередко соотносят с типом Перивлепты — то есть «Прекрасной», или «Прекраснолицой» [Татић-Ђурић, 1969. С. 335–354]. По преданию, чудотворная икона Богородицы Перивлепта получила свое наименование по константинопольскому монастырю («Прекрасных видов»), расположенному на пути к Золотым воротам неподалеку от Студийского монастыря. Монастырь был основан императором Романом Аргиром в 1034 г. и после временного запустения возобновлен в 1261–1282 гг. [Dark, 1999. P. 656–664]. Святыня константинопольского монастыря Перивлептос была утрачена. Но память о ней сохраняется благодаря упомянутой охридской иконе, происходящей из местного монастыря, посвященного образу Богородицы Перивлепты, который по мнению Н.П. Кондакова, «получил свое имя от известного в летописях византийской столицы монастыря» [Кондаков, 1915. С. 230–235]. Его собор был построен и украшен росписью в конце XIII в. (церковь освящена в 1295 г.). Правомочность предлагаемой атрибуции иконографического извода подтверждают две византийские иконы, сопровождаемые надписью «Перивлепта», одна из которых, рубежа XIII–XIV вв. — храмовая святыня церкви Богородицы Перивлепты в Охриде — хранится в Галерее икон в Охриде [Георгиевски, 1999. Кат. 16 (с подробной библиографией)] [ил. 3], другая, созданная в конце XIV в., — в России, в ризнице Троице-Сергиевой лавры [Боброва, 2016. С. 158–166]. Однако нельзя не отметить, что иконы Богородицы этого извода, отличающиеся друг от друга лишь мелкими деталями и нередко сопровождаемые различными эпитетами, получили в XIV–XV вв. широкое распространение в странах византийского мира. Тем не менее есть серьезное основание утверждать, что публикуемая икона — список с какой-то особо чтимой святыни, хранившейся, скорее всего, в столичном храме, чаще других посещаемом паломниками. Об этом свидетельствуют два обстоятельства. Первое — это эпитет «Подательница жизни», относящийся, как можно думать, не только непосредственно к самой Пресвятой Деве, но и к ее чудотворному иконному образу — источнику чаяний людей, припадавших к нему.

- 1 Устойчивая датировка последнего периода строительства сложилась во многом благодаря исследованию А.В. Сулова и С.С. Чуракова, в котором был сделан важный вывод о том, что западные притворы и изразцовый декор церковных зданий появились лишь на рубеже XVII и XVIII вв. [Сулов, Чураков, 1960].
- 2 Основными материалами для установки изразцов служили — глина для печей и известь для облицовки стен.



1

ил. 1 Богоматерь Одигитрия («Подательница жизни»). Икона. Византия, 1-я четверть XV в. Частное собрание, Москва

fig. 1 The Mother of God Hodegetria ("Giver of Life"). Icon. Byzantium, 1st quarter of the 15th century. Private collection, Moscow

ил. 2 Богоматерь Одигитрия из Кириллова монастыря. Икона. Москва, около 1397. ГТГ

fig. 2 The Mother of God Hodegetria from the Kirillov Monastery. Icon. Moscow, around 1397. State Tretyakov Gallery

ил. 3 Богоматерь Одигитрия «Перивлепта» Икона. Македония, начало XIV в. Охрид, Музей

fig. 3 The Mother of God Hodegetria "Peribleptos". Icon. Macedonia, early 14th century. Ohrid, Museum



2



3

Второе — существование иконы, чья прорись до мельчайших деталей схожа с прорисью описываемого памятника. Это знаменитая чудотворная икона Богородицы, принесенная в 1397 г. преподобным Кириллом из Москвы на то место, где он основал монастырь Успения Богородицы, получивший название Кирилло-Белозерского (ГТГ) [Антонова, 1960. С.104–116; Пименова, 1990. С.17–27] [ил.2]. Их сравнение показывает, что обе они, несомненно, являются списками одной и той же святыни, правда, сделанными в разное время.

Если датировка иконы Богородицы из Кирилло-Белозерского монастыря 1397 г. сомнения не вызывает, то время создания интересующей нас иконы из-за отсутствия каких-либо документальных данных может быть установлено только на основании стилистического анализа. Самые общие черты, характеризующие ее стиль: полнота и точность в передаче пластики объемных форм — естественная грация движений, свободные пространственные развороты фигур, лишенные скованности жесты; изменчивая мимика лиц; активизация роли подвижных рефлексов света в построении цветовой композиции. Вместе они указывают на принадлежность памятника к произведениям живописи конца XIV — первой трети XV в., так называемой позднепалеологовской эпохи. Но наряду с этими общестилевыми приметам живопись иконы обладает и рядом особенностей, позволяющих заметно сузить столь широкие хронологические границы. Особенно отчетливо они проявляются при сравнении ее с иконой 1397 г. из Кириллова монастыря.

Прежде всего в глаза бросаются различия в принципах построения композиций. В иконе конца XIV в. преобладают ритмы движения плавно нисходящих вниз линий контуров, описывающих фигуры Богородицы и младенца Христа, очертания широких и мягких складок одежд, их окутывающих и оставляющих приоткрытыми лишь лица и кисти рук. Напротив, в публикуемой иконе ритм линий в большей мере подчиняется движению, устремленному вверх, они становятся длиннее и тоньше, их очертания делаются острее, местами приобретают угловатость и ломкость. Изменяется и характер самих форм, масштабные соотношения фигур друг с другом и фоном. Их пропорции вытягиваются, они выглядят менее крупными, более тонкими и хрупкими. Сужается овал лица Богородицы, вытягивается и в большей мере, чем в кирилловской иконе, открывается ее шея, меньше и тоньше становятся кисти рук. Такие же изменения происходят и с фигурой Христа, тянущегося вверх к Богородице и трогательно вытягивающего шею. Объемы фигур утрачивают ту тонко сбалансированную, но все же хорошо ощутимую меру весомости, что присутствует в произведении московского мастера. Не теряющие зрительной достоверности, они в результате почти незаметного расширения цезур светло-охряного фона слегка отдаляются от молящегося и в большей мере погружаются в пространство композиции, чьи границы оказываются разомкнутыми. При этом усиливается роль самой плоскости фона, приближающейся к переднему плану иконы.

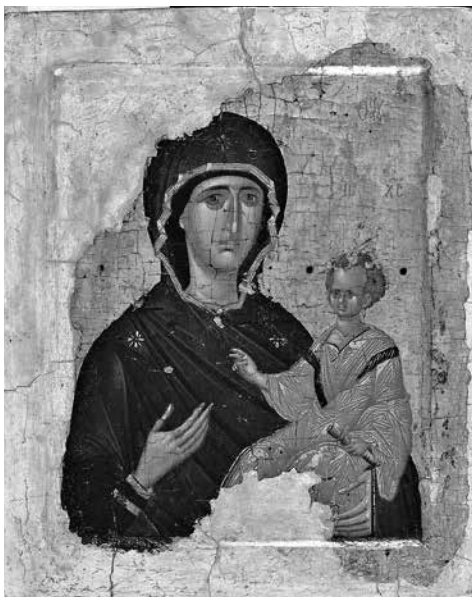
Такому «размыканию» пространства композиции способствует и принципиально иная, по сравнению с иконой из Кириллова монастыря, система организации колористической композиции, в которой заметно большую роль играют взаимоотношения света и тени. Если в иконе 1397 г. свет мягко



4



5



6

ил. 4 Богоматерь Одигитрия («Подательница жизни»). Деталь иконы

fig. 4 The Mother of God Hodegetria («Giver of Life»). Detail of the icon

ил. 5 Лик св. Марины. Деталь иконы «Св. Марина» Византия, 1-я четверть XV в. Афины, Византийский музей

fig. 5 The face of St. Marina. Detail of the icon "St. Marina". Byzantium, 1st quarter of the 15th century. Athens, Byzantine Museum

ил. 6 Богоматерь Одигитрия. Икона. Византия, 1-я четверть XV в. ГТГ

fig. 6 Our Lady of Hodegetria. Icon Byzantium, 1st quarter of the 15th century State Tretyakov Gallery

и медленно проступает из глубины самой красочной субстанции, то в описываемой иконе он приобретает характер изменчивого освещения, извне приходящего в пространство иконы и скользящего по поверхности формы. Резко контрастирующие с ним тени отступают назад, подчеркивая многоплановый характер рельефа и образуя широкий темный ореол вокруг ликов. Благодаря такой смене то высветленных, то затененных планов в иконе появляется подобие светотеневой среды, одновременно и разделяющей и объединяющей, изображение и зрителя. Она позволяет почувствовать дистанцию, существующую между ними, а также направление и энергию взгляда Богоматери, к нему обращенного. Вместе с тем подвижные пространственные цезуры «работают» и как механизм, отмеряющий время действия, в которое вовлекается молящийся на правах его непосредственного участника [ил. 4].

Описанные приметы стиля публикуемой иконы, к которым необходимо прибавить указание на такие специфические для времени создания этого памятника черты, как: цвет плотного темно-оливкового санкиря; сочетание розового тона охрения с холодным серо-голубым тоном подложки под него (одна из примет техники живописи греческих иконописцев); графическая острота белильной «отборки» в моделировке ликов, что особенно хорошо различимо на лице Богоматери; характер крупных локальных пятен цвета, не позволяющих свету проникать в глубину их материи, являются свидетельством отхода ее создателя от принципов живописи рубежа XIV–XV вв. Однако они же показывают, что в поиске близких стилистических аналогий ей не следует выходить за границы круга памятников византийской живописи, неразрывно связанных с традициями позднепалеологовского искусства.

В этом отношении особенный интерес представляет икона «Святая Марина», хранящаяся в Византийском музее в Афинах и датируемая большинством исследователей концом XIV — началом XV в. [Holy Image, 1988. Cat. 41. P. 201; Попова, 2006. С. 753–784; Византия сквозь века, 2017. Кат. 126. С. 290, 391–392] [ил. 5, 7]. Только Н. Хадзидакис датировала ее первой половиной XV в. [From Byzantium to El Greco, 1987. Cat. 31. P. 167]. О.С. Попова, допуская возможность создания этой иконы в первые десятилетия XV в., все же сочла необходимым заметить, что «характер образа св. Марины обладает такой напряженностью... такой насыщенностью, какие в целом не свойственны искусству XV в., но сопоставимы с художественными созданиями второй половины XIV в.». К такой характеристике памятника исследовательница добавляла, что, даже если она и была создана в XV в., ее стиль восходит к таким образам, как икона Пантократора 1363 г. из собрания Гос. Эрмитажа [Попова, 2006. С. 757]. Но, аргументируя свое мнение, О.С. Попова указывает на такие особенности изображения св. Марины, аналогии которым в живописи XIV столетия нет. Прежде всего это относится к трактовке интенсивно красного плаща святой мученицы, изнутри которого исходит сияние [Там же. С. 759]. Тут надо добавить, что свет проходит сквозь него и действительно создает подобие сферы, окружающей фигуру [Там же. С. 758]. Столь же справедливо замечание, касающееся трактовки пластической формы: «Вместо корпусной формы — лишь намек на нее... Очевидная цель такого



7

ил. 7 Св. Марина. Икона. Византия, 1-я четверть XV в. Афины, Византийский музей
fig. 7 St. Marina. Icon. Byzantium, 1st quarter of the 15th century Athens, Byzantine Museum

ил. 8 Архангел Михаил. Икона из Деисусного чина иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Мастерская Андрея Рублева. Около 1425
fig. 8 Archangel Michael. Icon from the iconostasis Deesis tier of the Trinity Cathedral in the St. Sergius Lavra. Andrey Rublev's workshop. Around 1425



8

приема — избежать объемности, то есть материальности изображения» [Там же]. Отмечена исследовательницей и еще одна важная черта стиля живописи иконы, связанная с избираемым художником принципом взаимодействия изображения со зрителем. О нем говорит обращенный к миру «прямой, конкретно направленный взгляд Марины, со зрачками, твердо и нацеленно смотрящими» [Там же. С. 769]. К этому добавляются «чистый лапидарный контур... а также простой, легко воспринимаемый силуэт, обращенный к молящемуся и полностью ему раскрытый» [Там же. С. 771]. И в данном случае мы видим полное совпадение с композиционными приемами, использовавшимися автором иконы, именуемой «Богоматерь Подательница Жизни». Однако то, в чем О.С. Попова склонна была видеть приметы «архаизации», обращение к традициям живописи второй половины XIV в., в действительности имеет отношение к художественным процессам, происходившим в искусстве Византии в первой четверти XV в., о чем свидетельствуют такие иконы греческих мастеров, как «Богоматерь Одигитрия» из собрания ГТГ [ГТГ. Каталог собрания, 1995. Кат. 83. С. 177–178] и, например, иконы из «Деисуса» иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, около 1425 г. [Троицкий собор, 2003. С. 90–91; Осташенко, 2012. С. 134–160], и «Деисуса» Успенского собора в подмосковном Дмитрове, первой четверти XV в. [Попов, 2007. С. 34–38] [ил. 6, 8].

Таким образом, проделанное сравнение памятников приводит нас к следующим выводам. Публикуемая икона Богоматери из частного собрания в Москве представляет собой произведение греческого художника, работавшего, судя по ее стилю и качеству исполнения, в первой четверти XV в. в одной из наиболее крупных мастерских Византии. Надпись на ее фоне с эпитетом, представляющим молитвенную аккламацию-похвалу, обращенную к образу Богоматери, позволяет предполагать, что она является прямым списком с особо чтимой святыни, хранившейся, скорее всего, в каком-то известном центре паломничества, куда стекались люди из разных стран православного мира. К таким центрам относились в том числе константинопольские монастыри Богоматери Перивлепты и Иоанна Предтечи, где нередко останавливались и русские паломники [Вздорнов, 1968. С. 171–198; Majeska, 1984]. На это же указывает полное совпадение ее иконографии с иконографией чудотворного образа Богоматери из Кирилло-Белозерского монастыря 1397 г.

Сопоставление публикуемой иконы с иконой «Св. Марина» из собрания Византийского музея в Афинах позволяет уточнить датировку и этого замечательного памятника, до сих пор вызывающую противоречивые суждения зарубежных и отечественных специалистов. Введение в научный обиход столь значительного памятника первой четверти XV в. еще раз подтверждает обоснованность мнения Е.Я. Осташенко о необходимости пересмотра существующей в современной научной литературе системы периодизации истории византийской и древнерусской иконописи позднепалеологовского и постпалеологовского времени и возможностях уточнения многих давно принятых датировок хорошо известных памятников [Осташенко, 2002. С. 313–337; Она же, 2008. С. 442–470].

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И. Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке // Из истории русского и западноевропейского искусства: материалы и исследования. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 104–116.
- Боброва Н.Н. К вопросу об иконографии богородичных образов с надписью: «Н ПЕРИВЛЕПТОС» // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. ст. Вып. 6 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 158–166.
- Вздорнов Г.И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 23. Л.: Наука, 1968. С. 171–198.
- Византия сквозь века [Каталог выставки в Гос. Эрмитаже]. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 428 с.
- Георгиевски М. Галерија на иконе — Охрид. Охрид, Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј-Охрид, 1999.
- Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Древнерусское искусство X — начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. 272 с.
- Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Пг.: Тип. Императорской Академии наук, 1915. Т. II. 415 с.
- Осташенко Е.Я. Икона «Троица Ветхозаветная» из Сергиево-Посадского музея и проблема стиля живописи первой трети XV в. // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1887–1976). СПб., 2002. С. 313–337.
- Осташенко Е.Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти — середины XV века // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения Алисы Владимировны Банк (1906–1984) / Труды Гос. Эрмитажа. XLII. СПб., 2008. С. 442–470.
- Осташенко Е.Я. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. К вопросу о стиле икон // Древнерусское искусство: Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире. Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. Э.С. Смирнова. М., 2012. С. 134–160.
- Пименова М.М. Византийская икона «Богоматерь Перивлепта» конца XIV в. // Древнерусское и народное искусство: Сообщения Загорского музея-заповедника. М.: Наука, 1990. С. 17–27.
- Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV — первая треть XVI века. М.: Северный паломник, 2007. 240 с.
- Попова О.С. Образы святых жен в византийском искусстве конца XIV — начала XV в. // О.С. Попова. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 753–784.
- Татић-Ђурић М. Икона Богородице «Прекрасне», њено порекло и распрострањеност // Зборник Светозара Радојчића. Београд, 1969. С. 335–354.
- Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад, 2003.
- Dark K. The Byzantine Church and Monastery of St. Mary Peribleptos in Istanbul // The Burlington Magazine. 1999. Vol. 141 (No. 1160). P. 656–664.
- From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons. London, Byzantine Museum of Athens/Royal Academy of Arts, 1987. 206 p.
- Holy Image. Holy Space: Icons and Frescoes from Greece. Exhibition Catalogue. Athens, Byzantine Museum of Athens, 1988. 248 p.
- Majeska G.P. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1984. 463 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

О недавно раскрытой византийской иконе Богоматери XV века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лифшиц Лев Исаакович — доктор искусствоведения, заведующий Сектором древнерусского искусства. Государственный институт искусствознания. Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. l.i.lifshits@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена недавно раскрытой греческой иконе Богоматери, находящейся в частном собрании в Москве. Сравнительный стилистический анализ дает прочное основание для отнесения этого выдающегося по качеству памятника к лучшим произведениям византийской живописи первой четверти XV в. Особенности его иконографии позволяют видеть в нем список с одной из наиболее чтимых святынь Константинополя. Введение этого произведения в историю искусств позволяет уточнить наши представления об этапах развития позднепалеологовского стиля, пересмотреть существующие в научной литературе датировки таких известных икон, как образ св. Марины из собрания Византийского музея в Афинах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Иконы, стиль, живопись, иконография Богоматери, колорит, тон, Палеологовская эпоха.

TITLE

Recently Uncovered 15th-Century Byzantine Icon of the Mother of God

AUTHOR

Lifshits, Lev Isaakovich — Full Doctor, head of the department, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. l.i.lifshits@gmail.com

ABSTRACT

The article is devoted to the recently discovered Greek icon of the Mother of God from a private collection in Moscow. A comparative stylistic analysis provides a solid basis for classifying this outstanding monument as one of the best works of Byzantine painting of the first quarter of the 15th century. The peculiarities of its iconography make it possible to consider it to be a copy of one of the most revered Constantinople relics. The inclusion of this work into the history of art allows us to clarify our ideas about the developmental stages of the Late Palaeologue style and to revise the dating of such famous icons as the image of St. Marina from the collection of the Byzantine Museum in Athens.

KEYWORDS

Icons, style, painting, iconography of the Mother of God, color, tone, Palaeologue era.

REFERENCES

- Acheimastou-Potamianou M. (ed.) *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*. London, Byzantine Museum of Athens / Royal Academy of Arts, 1987. 206 p.
- Acheimastou-Potamianou M. (ed.) *Holy Image. Holy Space: Icons and Frescoes from Greece. Exhibition Catalogue*. Athens, Byzantine Museum of Athens, 1988. 248 p.
- Antonova V.I. Iconographic Type of Perivlepta and Russian Icons of the Mother of God in the 14th Century. *Iz istorii russkogo i zapadnoevropeiskogo iskusstva: materialy i issledovaniia (From the History of Russian and West-European Art: Studies and Materials)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1960, pp.104–116 (in Russian).
- Bobrova N.N. To the Problem of the Iconography of the Images of the Virgin with the Inscription Η ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Issue. 6. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp.158–166 (in Russian).
- Bruk Ja.V., Iovleva L.I. (ed.) *Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia Galereia. Katalog sobraniia. Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka (State Tretyakov Gallery. Collection Catalogue. Old Russian Art, 10th – early 15th cc.)*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 1995. 272 p. (in Russian).
- Dark K. The Byzantine Church and Monastery of St. Mary Peribleptos in Istanbul. *The Burlington Magazine*. 1999, vol.141 (no.1160), pp.656–664.
- Georgievski M. *Galerija na ikone – Okhrid (Icon Gallery – Ochrid)*. Okhrid, Zavod za zashtita na spomenitsite na kulturata i Naroden muzej-Okhrid Publ., 1999.
- Kondakov N.P. *Ikonoграфија Богоматери (Iconography of the Virgin)*. Petrograd, Tipografiia Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1915. Vol.2. 415 p. (in Russian).
- Majeska G.P. *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Washington, DC, Dumbarton Oaks, 1984. 463 p.
- Ostashenko E.Ia. Features of the Development of Old Russian Painting in the Second Quarter – Mid-15th Century. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha XLII. Vizantiia v kontekste mirovoi kul'tury. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia Alisy Vladimirovny Bank (1906–1984) (Studies of State Hermitage, vol. 42. Byzantium in the Context of World Culture. To the 100th Anniversary of the Birth of Alisa Vladimirovna Bank (1906–1984))*. Saint Petersburg, 2008, pp.442–470 (in Russian).
- Ostashenko E.Ia. The Icon of Old-Testament Trinity from Sergiev Posad Museum and the Problem of Style in the First Third of the 15th Century. *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiia, Rus', Zapadnaia Evropa: Iskusstvo i kul'tura. Posviashchaetsia 100-letiiu so dnia rozhdeniia Viktora Nikiticha Lazareva (1887–1976) (Old Russian Art: Byzantium, Russia, Western Europe: Art and Culture. Dedicated to the 100th Anniversary of Viktor Lazarev (1887–1976))*. Saint Petersburg, 2002, pp.313–337 (in Russian).
- Ostashenko E.Ia. The Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra around 1425. On the Question of the Style of Icons. *Drevnerusskoe iskusstvo: Iskusstvo sredne-vekovoi Rusi i Vizantii epokhi Andreia Rubleva. K 600-letiiu rospisi Uspenskogo sobora vo Vladimire. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Old Russian Art: the Art of Medieval Russia and Byzantium of the Andrei Rublev Era. To the 600th Anniversary of the Painting of the Assumption Cathedral in Vladimir. Materials of the International Scientific Conference)*. Moscow, 2012, pp.134–160 (in Russian).
- Pimenova M.M. Byzantine Icon Mother of God Peribleptos, Late 14th Century. *Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo: Soobshcheniia Zagorskogo muzeia-zapovednika (Old Russian and Folk Art: Reports of Zagorsk Museum)*. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp.17–27 (in Russian).
- Piotrovskii M.B. (ed.) *Vizantiia skvoz' veka [Katalog vystavki v Gos. Ermitazhe] (Byzantium through the Centuries. Exhibition Catalogue, State Hermitage)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Gos. Ermitazha Publ., 2017. 428 p. (in Russian).
- Popov G.V. *Moskovskie khudozhniki v Dmitrovskom kniazhestve. Konets XIV – pervaiia tret' XVI veka (Moscow Artists in the Dmitrovskoe Principality. Late 14th – First Third of 16th Century)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 240 p. (in Russian).
- Popova O.S. Images of Holy Wives in Byzantine Art of Late 14th – Early 15th Century. *O.S. Popova. Problemy vizantiiskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony (Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons)*. Moscow, 2006, pp.753–784 (in Russian).
- Tatic-Duric M. Ikona Bogorodice «Prekrasne», njeno poreklo i rasprostranjenost. *Zbornik Svetozara Radojčica*. Beograd, 1969, pp.335–354 (in Serbian).
- Troitskii sobor Troitse-Sergievoi Lavry (Trinity Church of the Trinity Lavra of St. Sergius)*. Sergiev Posad, 2003 (in Russian).
- Vzdornov G.I. The Role of the Slavic Monastery Writing Workshops in Constantinople and Athos in the Development of Book Writing and Artistic Design of Russian Manuscripts at the Turn of the 14th–15th Centuries. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury (Studies of Old Russian Literature Department)*. Vol.23. Leningrad, Nauka Publ., 1968, pp.171–198 (in Russian).