

Икона Богоматери. XIII в. Италия или Византия?

© 2025

УДК 27-526.62"12"

ББК 85.14

Л65

Поступила в редакцию 18.03.2025

Прошло довольно много времени с того момента, когда мы впервые увидели на выставке в Музее русской иконы им. М.Ю. Абрамова икону Богоматери XIII в., находящуюся в частном собрании в Москве. В ходе обмена мнениями высказывались и продолжают обосновываться весьма разные оценки, касающиеся качества ее живописи, происхождения, времени создания и, наконец о том, с какой художественной традицией был связан мастер, ее создавший, — византийской или итальянской. Этой проблеме был посвящен специальный круглый стол, приуроченный к выставке и проведенный непосредственно в экспозиции Музея¹. Позиции участников дискуссии резко разделились. В выступлении Л.М. Евсеевой и в ее статье, опубликованной в брошюре, которая была издана Музеем к открытию выставки, высказана мысль о том, что икона написана в Сицилии, где были сильны византийские влияния. Но автором ее был итальянский мастер, о чем свидетельствуют такие качества стиля живописи, как «статуйность» и «вещественность» [Евсеева, 2024].

Близкую точку зрения высказала М.И. Яковлева, определившая стиль иконы как «византинизирующий» с хорошо различимыми «итальянизирующим интонациями». Такие интонации она находит в изображении «широких полнокровных ликов ангелов, представленных в медальонах по обе стороны от нимба Марии», которые «наделены почти чувственной выразительностью». В качестве аналогий ею приведен ряд итальянских икон второй половины XIII — раннего XIV в. Указывая на то, что автор иконы «виртуозно владеет всем арсеналом формальных приемов византийской живописи», и оценивая его

¹ Статьи участников дискуссии, написанные сразу после круглого стола, опубликованы в журнале «Визуальная теология». 2024. Т. 6. № 2.



ил.1 Богоматерь
с Младенцем. Икона
Византия, 1-я треть XIII в.
Москва, Частное
собрание

fig.1 Mother of God
with Child. Icon
Byzantium, first third
of the 13th century
Moscow, private
collection

манеру письма как «рафинированную», М.И. Яковлева заключает, что «присутствие отдельных западных элементов» следует объяснять тем, что икона была создана «в смешанной греко-латинской среде» и предлагает датировать ее временем около середины XIII в. [Яковлева, 2024] [ил.1].

Примерно к таким же выводам пришла в своей статье и И.А. Орецкая [Орецкая, 2024].

Наиболее радикальная точка зрения на проблему атрибуции и датировки иконы была высказана О.Е. Этингф. По ее оценке, качество живописи не может быть названо выдающимся. В стиле иконы, как она считает, нет чисто византийских черт; ее автор — безусловно, итальянский мастер, — возможно, создавал ее, ориентируясь на византийский образец; но византийское влияние присутствует в ней настолько, насколько оно было присуще в целом итальянскому искусству XIII в. Версия о происхождении иконы с Сицилии или с юга

Италии, высказанная Л.М. Евсеевой, кажется ей вполне правдоподобной. Датировку памятника О.Е. Этингоф предположительно связывает с периодом между 1230-ми и 1260-ми гг. [Этингоф, 2024].

Прямо противоположную позицию в дискуссии, прошедшей в Музее русской иконы, занял А.М. Лидов, отметивший, что язык, которым пользовался создатель иконы, — это, по его выражению, «собственно греческий койне».

Лично у меня, также принявшего участие в названной дискуссии, ни на минуту не возникало сомнения в том, что это памятник в плане собственно стилистическом — не итальянский, хотя знаки, говорящие о его, скорее всего, итальянском происхождении, в нем, несомненно, присутствуют (о них чуть позже). По существу, это произведение византийское, более того — сугубо византийское. В данном случае я имею в виду природу явления. Другой вопрос — на какой территории это произведение было создано. Поясняя в предлагаемом тексте свою точку зрения, считаю необходимым напомнить, что многие ценные наблюдения по обсуждаемому вопросу были высказаны еще 60 лет назад Джеймсом Стабблбайном на симпозиуме «Византийский вклад в искусство Запада 12–13 веков», проходившем весной 1965 г. в Dumbarton Oaks [Stubblebine, 1966].

В данном случае речь идет, что необходимо особенно подчеркнуть, именно о византийской стилистической основе и особом византийском характере мышления ее автора. Говоря о Византии, приходится помнить, что это обширная империя, на культурной почве которой сосуществовало множество локальных художественных традиций и мастерских. В рассматриваемой нами иконе присутствует ряд деталей и особенностей, которые на территории собственно Греции если и встречаются, то редко. Одной из таких особенностей, сразу бросающихся в глаза и, очевидно, связанных с какой-то локальной традицией, является большой рельефный позолоченный нимб с очень характерным тисненым орнаментом. К особенностям стиля живописи, или, лучше сказать, местного вкуса, можно одновременно отнести и подчеркнуто миловидные лики архангелов в медальонах по сторонам от Богородицы — немного манерные наклоны голов, обращенных в сторону зрителя. С такой тягой к некоторой повышенной декоративности и акцентированной репрезентативности мы чаще всего встречаемся в произведениях греческих мастеров, работавших на юге Италии, например, в Апулии, Базиликате, Калабрии, на Сицилии. Но чаще всего крупные нимбы с лепным или тисненым орнаментом встречаются в произведениях кипрских иконописцев XIII в., на которых, в свою очередь, несомненно оказывало влияние близкое знакомство с романскими чертами работ итальянских художников [Sophocleous, 1994].

Что же дает нам основание характеризовать стилистическую доминанту данного памятника даже ни как итало-греческую, а как собственно византийскую? Первое, что об этом говорит — свойственные только византийским мастерам особенности пространственного построения композиции. У византийского мастера, даже в тех случаях, когда он наращивает объемность пластической формы, что мы и видим на рассматриваемом памятнике, вектор

ее ритмического движения направлен не вовне, не непосредственно к зрителю и не в глубину пространства композиции, окружающего фигуры, которое у итальянских мастеров уподобляется киоту, а, так сказать, в ирреальное четвертое измерение. Его роль в византийской живописи X — первой половины XIII в. принимает на себя поверхность фона. Если у итальянских мастеров фон представляет собой подобие двухмерной плоскости стены, не обладающей приметами пространственной глубины, от которой изображения в той или иной мере отделяются, то у византийских художников он всегда наделяется свойством абстрактной пространственной среды, никогда изображению не противостоящей. Пространство и пластика у греков всегда неразделимы. В случае с рассматриваемой иконой это нетрудно заметить. Стоит только обратить внимание на то, как соотносятся друг с другом идущее влево движения левой руки и ножки Младенца Христа и уходящее вправо движение вихрящихся складок конца его гиматия. Они, по сути, никак сюжетно не мотивированы, не направлены в сторону зрителя, а уходят в пространство фона. В итоге первое впечатление материальности пластической формы, мягко приподнимающейся над поверхностью фона, трансформируется, ее движение утрачивает конкретность, внятно определенную цель и, подчиняясь некоему музыкальному ритму, уходя в бесконечность, обретает сложную многозначность.

В искусстве итальянских художников ирреального четвертого измерения нет, вектор ритмического движения отличается заметно большей определенностью, он всегда направлен от плоскости фона в пространство зрителя, его конечная цель достаточно внятно обозначена. В качестве примера можно упомянуть икону «Богородица Одигитрия» из церкви Сан-Верано в г. Печчоли в Тоскане, созданную местным мастером в середине XIII в. [ил. 2]¹ Но это относится даже и к тем произведениям, что были написаны мастерами, непосредственно обучавшимися у греков. Такова, например, икона южно-итальянского мастера «Богородица Бенедиктинок» конца XII — начала XIII в., хранящаяся в Епархиальном музее городка Андрия близ Бари (Апулия) [ил. 3]². Итальянские исследователи считают, что она была создана в Константинополе или на Кипре [Поллиа, 2008; Andronikou, 2019]. Но некоторые детали, которые на первый взгляд могут показаться не слишком важными, не позволяют с этим согласиться. Одна из таких деталей дает о себе знать в соотношении цвета и света. В собственно византийских произведениях при всем многообразии стилистических подходов к интерпретации пластической формы, она сохраняет свойство, говорящее о том, что свет является органической частью материи, структурно неотделимой от нее, не говоря уже о том, что цвет и свет являются субстанциями, несущими глубочайший символический смысл. Если они и порождают оптические и вкусовые ассоциации, то последние лишь обогащают восприятие символики и никак не ограничивают возможности продвижения

2 Икона была показана в 2002 г. на выставке в Гос. Эрмитаже. См.: [Гос. Эрмитаж: Две иконы XIII века. СПб., 2002].



3



4



2

ил.2 Богоматерь Одигитрия. Икона. Середина XIII в. Церковь Сан-Верано в Печчоли, Тоскана
fig.2 Our Lady of Hodegetria. Icon. Mid-13th century. Parish church of San Verano in Peccioli, Toscana

ил.3 Богородица Бенедиктинок. Икона Италия, конец XII — начало XIII в. Деталь Андрия близ Бари, Епархиальный музей
fig.3 Mother of God of Benedictines. Icon Italy. Late 12th — early 13th century. Detail Andria (next Bari), Eparchial Museum

ил.4 Богоматерь. Икона из «Большого Деисуса». Рубеж XII–XIII вв. Деталь Синай, монастырь Св. Екатерины
fig.4 Mother of God. Icon from "Grand Deisis". Late 12th — early 13th century. Detail. Sinai, Monastery of St. Catherine

чувства и мысли по пути поиска ее значений и дальнейшего бесконечного углубления в эту область. Это ровно то, что мы наблюдаем, вглядываясь в живопись вновь открытой иконы. Цвет и свет здесь равновесны; свет коренится внутри материи цвета, выступая из глубины формы на его поверхность и вновь уходя внутрь красочной ткани в глубокие и относительно широкие теневые борозды складок одежд. В названной иконе из Андрии, как и в византийских иконах, свет играет очень важную роль, но отличается большей предметной выразительностью и оптической достоверностью. Он не распространяется по всему пространству иконы, не погружается в глубину карнации ликов и тканей одежд, а идет от поверхности формы по направлению к глазам зрителя.

Примерно то же можно сказать и о характере цвета в иконах итальянских мастеров первых десятилетий XIII в. В них цвет отличается большей мерой предметности, его трактовка непременно рождает яркие жизненные ассоциации, дающие ощущение фактурного разнообразия и материального богатства изображаемых тканей. В создании такого впечатления, конечно, заметная роль принадлежит и свету, который местами играет на поверхности складок, но, как уже было сказано, не уходит в их глубину. Различие описываемых принципов можно было бы сформулировать следующим образом: в византийской живописи свет всегда идет из глубины формы, проступая на ее поверхность. В итальянской живописи, в том числе и в произведениях итало-греческих мастеров, свет всегда находится на поверхности изображения, неглубоко проникая в поверхность форм и отражаясь от них, в результате чего возникает сложная градация пространственных планов. Именно так обращается с цветом и светом мастер, написавший упомянутую выше икону «Богородицы Бенедиктинок» из Андрии. Особенно характерна здесь трактовка бархатистой поверхности темно-синего мафория, на которой видно, как свет оседает на сгибах невысоко поднимающихся складок, но не уходит в глубину теней. В итоге возникает эффект уподобления иконы невысокому раскрашенному рельефу, слегка отделяющемуся от фона и ориентированного непосредственно на каждого человека, перед ним стоящего. То, что отмеченные различия между двумя иконами имеют объективный характер, подтверждает их сравнение с другими византийскими произведениями начала XIII в., такими, например, как иконы «Большого Деисуса» из базилики Преображения монастыря Св. Екатерины на Синае [ил.4].

С указанными особенностями трактовки пластической формы связаны и отличия в принципах композиционной организации взаимодействия иконного изображения с человеком, обращающимся к нему с молитвой. В итальянских иконах всегда с большой отчетливостью фиксируется момент их встречи, что достигается своеобразным «реализмом» трактовки мизансцен, в которых действующие лица всегда активно выдвигаются на передний план, заметно отделяясь от фона, и подтверждается взглядами и жестами, прямо обращенными к молящемуся. В византийских иконах момент пересечения взглядов с такой определенностью никогда не фиксируется. Даже в образах с изображениями вкладчиков взгляды Христа, Богоматери или святых обращены не только,



5



6



7

ил.5 Христос-жертва. Деталь композиции «Поклонение жертве». Милешева, роспись церкви Вознесения. Ок. 1228

fig.5 Christ the Sacrifice. Detail of the fresco composition "Worship of the Sacrifice" Milesheva, church of Ascension. Ca. 1228

ил.6 Христос. Деталь иконы «Богоматерь с Младенцем»

fig.6 Christ. Detail. Icon "Mother of God with Child"

ил.7 Богоматерь Умиление Дексиократусса Икона. Начало XIII в. Афины, Византийский и Христианский музей

fig.7 Mother of God Eleusa Deksiokratussa Icon. Early 13th century. Athens, Byzantine and Christian Museum

и даже не столько, к ним лично, но ко всему миру. В первом случае иконное пространство оказывается замкнутым, во втором, — являет образ пространства храмового, которое остается открытым для всех. В этом отношении рассматриваемая нами икона особенно показательна, поскольку здесь мы находим весьма выразительные приметы того, что она является одновременно и предалтарным храмовым образом, и вкладом неизвестного нам ктитора. Характер доски, чьи поля сверху и по сторонам срезаны до краев ковчега, а внизу вплоть до колен Богоматери, свидетельствует о том, что первоначально это было полнофигурное изображение. О том, что эта икона располагалась на северном предалтарном столбе говорит поза Богоматери, обращенной вполборота вправо. В ту же сторону склонена ее голова, сдвинуты обе руки, на которых сидит Божественный младенец, и слегка склоненный вправо торс, на что указывает положение ее ног. Несомненно, она была обращена к фигуре Христа, иконное изображение которого располагалось на западной грани южного предалтарного столба. Такого рода парные изображения хорошо известны в византийском искусстве. Можно, вспомнить, например, парное мозаичное изображение Христа и Богородицы (ок. 1285 г.) в храме Порты Панагия в Фессалии [Χατζηδάκη Ν. 1994. Πιτ. 162–163; Σ. 252].

Прямой указатель на то, что икона являлась памятным вкладом в храм остающегося неизвестным нам ктитора, говорит такая уникальная деталь иконографии, как кандалы, висящие на левой руке Спасителя [ил.8]. Ее смысл может быть интерпретирован двояко. Либо это указание на Христа, грядущего освободить человечество от уз первородного греха³; либо это знак благодарственного обета, данного ктиторм за освобождение из неволи. Последнее толкование кажется более предпочтительным, поскольку сам образ Христа Спасителя не нуждается в дополнительной коннотации такого рода [ил.5]. Более сложным представляется толкование таких редких символических подробностей, как серьга с тремя жемчужинами в левом ухе Младенца и двойное переплетение его красного пояса. В первом случае мы, видимо, имеем дело с символом «единородства», опирающимся на древнюю традицию, согласно которой такие серьги в левом ухе носили единственные сыновья одиноких матерей. Три жемчужины в контексте той же символики, очевидно, указывают на то, что единородный Сын Божий являет одновременно и образ одной из ипостасей пресвятой Троицы. С традицией символики византийского иконописания полностью согласуется и изображение двойного, плотно переплетенного и перевязанного пояса. Он должен нам напоминать о догмате сосуществования в образе Христа двух несмешиваемых и одновременно неразрывных природ — божественной и человеческой. Близкую аналогию этой детали мы находим в иконе «Богоматерь Умиление Дексиократусса» начала XIII в., хранящейся в Византийском и Христианском музее в Афинах [Acheimastou-Potamianou,

3 Именно такого мнения придерживается известный знаток иконописи С.В. Комолов, который обращает внимание и на характерную форму взвихренных складок одежд младенца Христа, аналогичной той, что обычно присутствует в сценах сошествия Спасителя в ад.



ил.8 Кандалы. Деталь иконы «Богоматерь с Младенцем»

fig.8 Shackles. Detail. Icon "Mother of God with Child"

1998. С. 20–23] [ил. 7]. Это произведение одновременно и довольно близко к рассматриваемой иконе по времени создания — примерно первая четверть или первая треть XIII в.

О времени создания рассматриваемой иконы из частного собрания в Москве позволяет с большой долей уверенности говорить характер ее живописи, отличающийся, по сравнению с произведениями последней трети XII в., большей степенью плотности, корпусной манерой наложения красочных слоев, повышением меры рельефности пластических форм и при этом заметным понижением роли подвижных белильных рефлексов, во многом определявших характер живописи предыдущего периода. Свет не исчезает, но преобразуется, обретая большую материальную вязкость, максимально приближаясь к природе красочного вещества. Композиционное движение не останавливается, но ритм его заметно замедляется, формы тяжелеют и стремятся к статике, они в большей мере, чем это было ранее (до начала XIII в.), приближаются вместе с фоном к переднему плану и к зрителю. (Последнее качество, очевидно, и дает повод сравнивать эту икону с произведениями южно-итальянских мастеров.) Наиболее близкие по стилю произведения собственно греческих и югославянских мастеров относятся к 1220–1230-м гг. Таковы, например, росписи центрального объема кафоликона сербского монастыря Милешева 1220-х гг. [Радојчић, 1963] [ил. 5] и упомянутая выше икона «Богоматерь Умиление Дексиократусса» начала XIII в. [ил. 7].

Но отмечаемое приближение изображения к зрителю вовсе не означает, что целью создателя иконы было достижение эффекта, позволяющего ему имитировать не только зрительный, но и почти осязательно ощутимый контакт молящегося с изображением, к чему часто и довольно откровенно стремились

итальянские мастера. Образ Богородицы, максимально приближенный к зрителю, не становится доступным прямому осязательному для чувств контакту. По мере приближения изображения к зрителю все большую роль начинает играть поверхность ровного золотого фона, принимающего изображение в свое пространство. По контрасту невысокий рельеф нимба создает эффект дематериализации форм и дополнительно дает почувствовать то, что в византийском искусстве наряду с миром видимым непременно присутствует мир невидимый, ирреальный. Мы начинаем процесс созерцания как бы с невысокого рельефа, а уходим в пространство, так же, как уходят в него сам смысл и цель движений Младенца и Богоматери. Выходя за пределы сугубо пластической формы, они погружаются в трансцендентное пространство и одновременно в вечность.

Пространственные ритмы в общем ритмическом построении изображения играют чрезвычайно значимую роль. То пространство, из которого образы к нам выходят, постоянно продолжает напоминать о себе, заново понуждая наш глаз смотреть не только на фигуры, но и на просветы фона, на глубину теней, на то невещественное, что за ними присутствует. На итальянской иконе мы видим обратное движение — чуть ли не основной целью художника является эффект оживления, превращение изображения в объемную пластическую форму. В греко-итальянской иконе из Андрии в большей мере, чем в интересующем нас памятнике, свою роль играют ритмы пластического движения, здесь почти нет второго плана. Главное же в том, что в ней сконцентрировано ощущение реальности и одновременно конкретности времени встречи изображения с человеком, обращающимся к нему с молитвой. Это совсем другой, чем в византийской живописи, способ организации их взаимоотношений.

Из всего сказанного я делаю следующий вывод. Сравнимые иконы при многих сходных чертах показывают разные художественные принципы: отношение к пластике и пространству, разное отношение к времени, соответственно, разное отношение к жизни. Это и дает мне основание относить икону из частного собрания в Москве к произведениям собственно византийского мастера, вполне возможно, работавшего на юге Италии.

ЛИТЕРАТУРА

- Евсеева Л. М. Икона «Богоматерь с Младенцем (Умиление)» XIII века из московского частного собрания // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 400–410.
- Орекая И. А. Размышления об иконе «Богоматерь Умиление» из частного собрания, выставленной в Музее русской иконы имени М. Ю. Абрамова // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 445–454.
- Поллиа Дж. Богородица Бенедиктинок // Царица Небесная. Древние иконы Южной Италии [Календарь]. Milano: La Casa di Matrona, 2008. Табл. 1.
- Радојчић С. Милешева. Београд: Српска књижевна задруга: Просвета, 1963. 92 с.
- Этингоф О. Е. «Богоматерь Умиление» из частного собрания — итальянская икона середины (?) XIII века // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 431–444.
- Яковлева М. И. К вопросу о датировке и атрибуции иконы «Богоматерь Умиление» XIII века из частного собрания // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 411–430.
- Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens: Ministry of Culture, Archaeological Receipts Fund, 1998. Cat. 3. P. 20–23.

Andronikou A. A. A Panel in Search of Identity: The Madonna di Andria between Apulia and Cyprus. The Art and Archaeology of Lusignan and Venetian Cyprus (1192–1571) // Recent Research and New Discoveries / Ed. by M. Olympios and M. Parani. Turnhout, 2019. 304 p. Sophocleous S. Icons of Cyprus: 7th–20th Century. Nicosia: Centre of Cultural Heritage, 1994. 62 p. Stubblebine J. Byzantine Influence in XIII century Italian Panels // Dumbarton Oaks papers. Vol. 20. 1966. P. 87–101. Χατζηδάκη Ν. Ελληνική Τεχνη. Ζωγραφική Βυζαντίνα. Ψηφιδώτα χειρογραφών. Αθήνων, 1994.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Икона Богоматери. XIII в. Италия или Византия?

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

Настоящая заметка представляет попытку сформулировать на основе сравнения двух икон Богоматери типа «Умиления» — византийской и южно-итальянской — представление о сути различий поэтики византийских и итальянских икон. Основное внимание автор уделяет рассмотрению принципов построения пространственных композиций, отмечает разное отношение византийских и итальянских мастеров к пластической форме и к трактовке связей между изображением и композиционным пространством.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Византия, Италия, икона, композиция, фон, пластика, пространство, колорит, движение, образность.

TITLE

The 13th century Icon of the Mother of God. Italy or Byzantium?

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

Based on the comparison of two Eleusa icons — one Byzantine and one South Italian — this study aims to define the differences in the poetics of icons from these regions. The author mainly focuses on the principles of spatial composition, noting the differing approaches of Byzantine and South Italian masters to plastic form and the relationship between the image and the compositional space.

KEYWORDS

Byzantium, Italy, icon, composition, background, plasticity, space, color, movement, imagery.

REFERENCES

- Acheimastou-Potamianou M. *Icons of the Byzantine Museum of Athens*. Athens, Ministry of Culture, Archaeological Receipts Fund, 1998. 304 p. (in English).
- Andronikou A. A. A Panel in Search of Identity: The Madonna di Andria between Apulia and Cyprus. The Art and Archaeology of Lusignan and Venetian Cyprus (1192–1571). *Recent Research and New Discoveries*. Ed. by M. Olympios and M. Parani. Turnhout, 2019, pp. 43–61 (in English).
- Etingof O. E. “The Mother of God of Tenderness” from a private collection — an Italian icon of the mid (?) 13th century. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 431–444 (in Russian).
- Evseeva L. M. Icon “Our Lady with Child (Tenderness)” of the 13th century from a Moscow private collection. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 400–410 (in Russian).
- Oreckaya I. A. Reflections on the icon “Our Lady of Tenderness” from a private collection, exhibited in the M. Yu. Abramov Museum of Russian Icons. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 445–454 (in Russian).
- Pollia Dzh. The Mother of God of the Benedictines. Carica Nebesnaya. *Drevnie ikony Yuzhnoj Italii [Kalendar'] (Queen of Heaven. Ancient icons of Southern Italy [Calendar])*. Milano, La Casa di Matrona, 2008 (in Russian).
- Radojchih S. *Milesheva*. Beograd, Srpska kњizhevna zadruga, Prosveta, 1963. 92 s. (in Serbian).
- Sophocleous S. Icons of Cyprus: 7th–20th Century. Nicosia, Centre of Cultural Heritage, 1994. 62 p. (in English).
- Stubblebine J. Byzantine Influence in XIII century Italian Panels. *Dumbarton Oaks papers*, 1966, vol. 20, pp. 87–101 (in English).
- Yakovleva M. I. On the dating and attribution of the 13th century icon “Our Lady of Tenderness” from a private collection. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 411–430 (in Russian).
- Χατζηδάκη Ν. Ελληνική Τεχνη. Ζωγραφική Βυζαντίνα. Ψηφιδώτα χειρογραφών. Αθήνων, 1994 (in Greek).