Е.Б. СОЛОДОВНИКОВА
Соискатель Сектора древнерусского искусства Отдела изобразительного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания
e-mail: cathyester@gmail.com

E.B. SOLODOVNIKOVA
Art researcher, Sector of Medieval Russian Art, Department of Fine Art and Architecture of the State Institute for Art Studies.
e-mail: cathyester@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_207_218

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ И СТИЛЯ ИКОНЫ-ПЯДНИЦЫ XV ВЕКА «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» («МОДЕНСКАЯ») ИЗ СОБРАНИЯ СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА (1)

FEATURES OF THE ICONOGRAPHY AND STYLE OF A SMALL-SIZED 15TH C. ICON OF VIRGIN HODEGETRIA (OF MODENA) FROM THE COLLECTION OF SERGIEV-POSAD MUSEUM-PRESERVE

Статья посвящена проблемам датировки и атрибуции небольшой по размерам пядничной иконы с изображением Богоматери Одигитрии в рост из Сергиево-Посадского музея. Исследование редкой иконографии памятника во взаимосвязи с его стилистическими особенностями позволяет отнести его к кругу московских памятников начала XV в. Это подтверждают выявленные аналогии из числа произведений раннего творчества Андрея Рублева (Васильевский чин 1408 г.).

An article considers the problem of date and attribution of a small-size icon with the image of full-length Virgin Hodegetria from Sergiev-Posad Art and Historical Museum. A study of its rare iconography and stylistic peculiarities allows to attribute it to Moscow artistic school and to date by the beginning of the 15 c. The closest stylistic analogies are found in the early Art of Andrey Rublev

(Vasilievsky Deisis, 1408), althought the master of the Hodegetria did not belong to his circle.

Ключевые слова: иконография, Богоматерь Моденская, Одигитрия, палеологовское искусство, Московская школа живописи, Андрей Рублев.
Keywords: Iconography, Virgin of Modena, Hodegetria, Palaeologan Art, Moscow painting, Andrey Rublev.

Икона «Богоматерь с Младенцем», или «Богоматерь Моденская» (29,5 х 23 х 2 см) была приобретена Загорским музеем в 1961 г. у В.В. Боброва, внука реставратора И.И. Суслова (ил. 1). Несмотря на деформацию основы, утраты левкаса на полях и золота на фоне, живопись имеет хорошую сохранность. Прослеживаются небольшие реставрационные вставки внизу на левой щеке Младенца, по контуру его левого плеча, и у левого локтя, а также лимонно-желтые тонировки на его хитоне — на груди, на рукавах и на подоле. Небольшие фрагменты золота просматриваются по краям фигур. На иконе был оклад, о чем свидетельствует множество следов от гвоздей на фоне и на полях.



Рис. 1. Икона «Богоматерь Одигитрия». Начало XV в. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

Впервые икона была опубликована Т.В. Николаевой в каталоге Загорского музея 1977 г. под названием «Богома-

терь Моденская» («Одигитрия в рост») как произведение XV в. со знаком вопроса [7].

Автор предположила, что эта икона прежде входила в состав коллекции Н.П. Лихачева [6]. Она была издана им в нереставрированном виде. При описании композиции исследователь сочла необходимым отметить трехчетвертной пространственный разворот фигуры Младенца, то, что он «изображен не спокойно сидящим, а как бы в движении», и отсутствие оживок в личном письме [7]. Несмотря на ряд довольно важных стилистических примет, редкий иконографический извод, хорошую сохранность живописи, икона «Богоматери Моденской» до сих пор не стала предметом специального монографического исследования. Знак вопроса, поставленный рядом с предложенной автором датой, указывает на сомнение автора в ее правильности.

С момента первой публикации икона лишь несколько раз оказывалась в поле внимания специалистов. Памятник упоминается авторами с широкой датировкой, как произведение XV в. (например, так он был представлен на выставке «*Державная* заступница России», проходившей в Музее «Коломенское» в 2017 г. [9]). Особняком стоит мнение С.П. Заиграйкиной, которая без дополнительной аргументации отнесла икону «Богоматерь Моденская» к XVI столетию [1].

В большей степени, чем стиль живописи и датировка памятника, ученых интересовала проблема иконографии, ее связь с образом «Богоматери Моденской-Косинской» первой половиной XVII в., хранящимся в церкви Успения Богоматери в селе Косино близ Москвы (2). По преданию, эта святыня была привезена графом Б.П. Шереметьевым из итальянского города Модена в 1717 г. и впоследствии была вложена в косинский храм Петром I. По мнению современных ученых, не следует отожествлять иконы, подобные памятнику из Сергиево-Посадского музея, с чтимой «Моденской-Косинской Богоматерью», поскольку она представляет собой другой иконографический извод ростовой «Одигитрии», изображающий Младенца обращенным не к Богоматери, а вправо, в сторону предстоящего [10]. Однако следует отметить, что в иконописной традиции 18–19 вв. название «Богоматерь Моденская» равно употреблялась также для идентификации интересующего нас более редкого иконографического типа, представляющего Богоматерь в рост в развороте вправо, с чуть выдвинутой вперед левой ногой и склоняющейся к Младенцу, которого она держит перед собой на некотором отдалении (3).

Икона из Сергиево-Посадского музея является самым ранним из известных нам примеров подобной иконографии. Следующие по времени сохранившиеся памятники того же иконографического извода относятся к более позднему периоду — это икона-пядница из монастыря Пантократор на Афоне, которую греческий ученый Титос Папамасторакис определил как произведение, созданное русским художником в начале 15 в. [13], но, не исключено, как предположил А.С. Преображенский (4), написанное около середины XVI в. (?); а также шитая подвесная пелена из ГИМ последней четверти XVI в. (инв. № ГИМ 53116 РБ-76) [11] .

Исследователи полагают, что истоки данной композиции восходят к особым изводам Одигитрии (типа Перивлепты), или Елеусы [10], где Богоматерь, изображенная в рост, обращена к благословляющему ее Младенцу, которого держит не одной, а двумя руками, склоняя к нему голову. Таковы, например, мозаика из монастыря Хора 1316–1321 гг. и фреска из параклессиона того же храма, новгородская икона 1340-х гг. из Новгородского музея [2].

Однако указанные иконографические черты не раскрывают все нюансы смысла рассматриваемого произведения. Важной особенностью рассматриваемой иконы является жест правой руки Богоматери, прикасающейся к колену Христа (5). Не исключено, что здесь мы имеем дело с аллюзией на текст Послания апостола Павла к евреям: «Господь наш воссиял из колена Иудина» (Евр. 7:14). Вместе с тем, этот жест обращения к Отроку, торжественно восседающему на руках Богоматери, как на троне, полностью соответствует низкому склонению ее главы, исполненному глубокой почтительности. Соответствует ему и пространственная дистанция, их разделяющая, ненавязчиво акцентированная сильным движением фигуры, жестом простертой вперед десницы Христа и Его направленным в даль взглядом. В известных нам изображениях той же иконографии столь внятно выраженная интонация обращения к миру, находящемуся за пределами пространства иконы, исчезает.

В изображениях Богоматери Одигитрии такие позы и жесты встречается не часто. Но всегда им придается особое значение. В иконе «Богоматерь Максимовская» рубежа 13–14 вв. (Владимиро-Суздальский музей-заповедник), например, подобный жест соединен с мотивом передачи омофора митрополиту Максиму [3].

В иконе из собрания Сергиево-Посадского музея значимость жеста руки Богоматери акцентирована расположенным в центре ком-

позиции широким золотым поручем, усиливающим звучание цвета ее темно-вишневого мафорий и вместе с тем отделяющим его от еще более насыщенного по тону цвета темно-синей туники.

Целый каскад наслаивающихся друг на друга, как будто наполненных воздухом, складок обширного темно-вишневого мафория Богоматери, со слегка развевающимися остроугольными концами, окаймленными золотой тесьмой, образует подобие сложных архитектурных кулис, через которые открывается глубина золотого фона (ныне полностью утраченного).

Сравнение иконы из Троице-Сергиевой лавры с афонской иконой той же иконографии позволяет увидеть, сколь по-разному они решены. В первой из них очертания широкого темного мафория Богоматери, рисунок контуров острых складок выделяют ее фигуру на золотом фоне, однако контурные описи не снижают выразительность пластической формы, не делают ее аппликативной, как это можно видеть во второй иконе.

Мастер троицкой иконы достигает впечатления пластической наполненности и одновременно непринужденной естественности поз Богоматери и Христа путем построения такой композиции, в которой гармонически сочетаются отличающиеся сдержанным характером, но по-разному направленные движения, заполняющие ее пространство и как будто расширяющие его границы. Тому же способствуют лишенная контрастности, мягкая светотеневая моделировка ликов и сложное решение колористической композиции иконы. Мастер исключительное внимание уделяет тонким вариациям сближенных по тону красочных созвучий. Особую тональную насыщенность звучанию цветовых аккордов придает поблескивание входящих в глубину красочной ткани тонких линий золотых узоров.

Насыщенные по тону одежды Богоматери, окружающие младенца Христа, создают тот фон, на котором Его фигура выделяется как, безусловно, главного действующего лица в этой композиции. Облаченный в сияющий золотой длинный хитон, Он восседает на руке Богоматери, через которую переброшен длинный край мафория, как на пышно драпированном троне. В Его облике подчеркивается царственное достоинство. Властный жест благословения, прямая постановка головы и шеи, фронтальный разворот плеч соответствуют образу Христа-триумфатора, перед которым склоняется даже Богоматерь.

В данном случае жест Богоматери отличается от тех, которые мы видим на мозаике и фреске из монастыря Хора или на иконе из Нов-

городского музея, где положение ее фигуры и ее рук, несущих Младенца, подчинено движению, направленному во внешнее пространство. В композиции рассматриваемой иконы она сама является центром и средоточием того пространства, в котором пребывает Спаситель мира.

Принятие на руки Христа Богоматерью, мотив шествия, на который указывает шаг, который она делает в сторону Сына, напоминают изображение принесения Христа во Храм в сценах Сретения, в тех вариантах их иконографии, где Спаситель, слыша слова пророчества старца Симеона о грядущих страстях, устремляется в объятия Богоматери (6). Однако в рассматриваемой иконе пришествие в мир Спасителя, его ответ, следующий за молитвенным склонением Богоматери, представлены как действие, достигшее апогея, цель которого, хотя и полностью раскрыта, но оно находит продолжение в окружающем мире. Если искать соответствие представленной сцене в евангельском тексте, более всего ей отвечает свидетельство Симеона о Христе как спасителе мира — Мессии: «Видели очи мои Спасение Твое» (Лк. 2: 30). Это событие здесь трактуется как действие, которое вновь в вновь возбуждает ритмы движения, волнами расходящегося от центра в разные стороны. Импульс ему дают величественная, но совершенно естественная подвижная поза Христа, жест его простертой десницы, властный, но не застывший, левой руки, в которой он, как непременный атрибут царственного достоинства, держит свернутый золотой свиток. Активизируют зарождающийся здесь ритм движения спокойно свисающие ножки Божественного Младенца, волнообразно спадающие вниз складки его золотых риз и постепенно раскрывающиеся, расходящиеся в стороны складки мафория Богоматери.

К числу важнейших стилистических признаков рассматриваемого произведения можно отнести отчетливо выявленную пластику изображений, но лишенную подчеркнутой весомости, избыточности, характерной для произведений позднепалеологовской живописи, типа фресок церкви Св. Андрея на Треске в Македонии (1388–1389 гг.) или Раваницы, ок. 1387 г., в Сербии. Пластически осязаемые объемы фигуры Богоматери скрывают складки мафория, а Младенца — драпировки хитона, моделированного тонкими линиями золотого ассиста и коричневатыми притенениями в его складках.

В рассматриваемой иконе каждый, даже сложный мотив пластической формы, соотнесен с характером движения. Фигуры представлены в сложных ракурсах, позволяющих глазу, благодаря плавным

переходам от одного пространственного плана к другому, без усилия погружаться в их глубину. Вместе с тем уходит былое ощущение наличия границы, отделяющей своего рода сцену, на которой происходит представленное действие, от пространства, в котором находится зритель. Широкие, слегка колеблющиеся складки мафория Богоматери как будто наполняются воздухом, развертываются и способны принять под свою сень человека, поклоняющегося ее образу, как простертый над ним покров, создают образ надежной защиты, убежища спасения. При этом мотивы контуров складок мафория и отворотов его капюшона, с отчетливо читаемыми острыми краями, нигде не приобретают черты самоценной орнаментальности.

В равной мере красочная гамма иконы нигде не достигает чрезмерно эмоционального звучания и не приобретает декоративного характера. Несмотря на то, что в моделировках личного письма нет ярких контрастных бликов белил, пластический объем и здесь хорошо выявлен. Этот эффект достигается, благодаря тонким переходам от полупрозрачных зеленовато-серых теней, создающих широкие ореолы по краям ликов, к золотисто-желтым, постепенно уплотняющимся, охристыми высветлениями. Четкий и жесткий рисунок отсутствует, вместо него используются серо-коричневые мягко растушеванные линии-тени, описывающие нос, глаза, подбородок. Завершали моделировку тонкие малозаметные белильные движки. Лучше всего они различимы на ножках Младенца. Данная система исполнения личного письма создает впечатление слегка вибрирующего, не слишком яркого света, соответствующего эмоционально сдержанным выражениям ликов, но адекватно передающего тепло их внутренней жизни.

Главным источником света являются золото фона (как уже говорилось, почти полностью утраченное) и мягко сияющие ризы Христа, от которых золотые лучи расходятся в стороны, находят ответ в золоте, окаймляющем складки мафория Богоматери, и уходят в глубину красочных пятен ее драгоценных одежд.

Тема движения света из глубины композиции к переднему плану становится одним из основных мотивов византийской живописи конца XIV в. Так, главной темой икон Деисуса иконостаса Благовещенского собора, созданных в конце XIV в., становится явление света, подобно молнии, преображающего мир. В этом произведении, приписываемом Феофану Греку, действие разворачивается перед взором молящегося, словно внезап-

но. Движению фигур присуща незаконченность. Благодаря явлению света, они движутся навстречу ему. Интонации их молитвенного предстояния присущи напряженность и ожидание. Молящиеся обращены к Христу, окруженному ореолом света, исходящего из глубины композиции, но отделяющего его от предстоящих.

Новое решение темы Деисуса представлено в Васильевском чине, созданном около 1410 г. (ГТГ) (Ил.2). В нем, как и в иконе «Богоматери Одигитрии», позже получившей наименование «Моденская», пространство становится более обозримым, композиционное действие (Пришествие Христово) приведено к своему максимальному раскрытию и, одновременно, завершению. Крупная фигура Спасителя, в одеждах, излучающих тихий свет, выдвинута вперед, за ней, чуть дальше, изображены предстоящие в молении святые. По сравнению с иконами из Благовещенского собора, одежды становятся менее широкими и объемными (появляется мотив натянутой ткани — гиматий Иоанна Предтечи, мафорий Богоматери), которые требуют меньшего пространства, что соответственно, сокращает дистанцию, отделяющую образ от молящегося. Предстоящие обращены не в глубину композиции, а выходят на ее передний план. Как и в иконе из Троице-Сергиевой лавры, мы видим характерный ракурс плеча и лика Богоматери, которая словно немного поворачивается спиной к золотому фону. Главным мотивом ее движения является не напряженный жест ее рук, как в иконе «Деисуса» Благовещенского собора, а сдержанное, полное достоинства склонение ее фигуры, не отделенной от Спасителя, но находящейся внутри окружающего Его пространства. В этом памятнике, как и в других произведениях круга Андрея Рублева, мы находим те равновесие и гармоническую связь линии пластики и пространства, которые характеризуют стиль анализируемой нами иконы. Обращают на себя внимание точно



Рис. 2. Икона «Богоматерь» из «Деисуса» Успенского собора во Владимире (так называемого «Васильевского чина»). Ок. 1410 г. Андрея Рублев. ГТГ.

повторяющиеся мотивы свисающих, словно поставленных на позем, остроугольных краев мафория, которые придают устойчивость положению фигуры Богоматери. Шаг Архангелов в сторону Христа похож на шаг Богоматери к Младенцу, при котором тяжесть тела переносится на опорную ногу, что не встречается в Благовещенском Деисусе.

Основной темой Васильевского чина становится не вхождение в область света, а пребывание в ней. Именно поэтому изменяется общая образная интонация. Атмосфера живописи стала более мягкой, спокойной, созерцательной и умиротворенной. Ее создают не только более камерное пространство, движение, пришедшее к успокоению, но и колорит. Цвета становятся светлее, словно через них исходит мягкий неяркий свет, в личном нет резких вспышек.

Стилистическими аналогиями иконе «Богоматери Моденской» могут считаться и другие произведения «раннего рублевского времени». Тема установления Царства Божия, а не суда над грешными, звучит здесь, как и в росписи Успенского собора во Владимире 1408 г.

Еще одной близкой стилистической аналогией иконы из Сергиево-Посадского музея является, по нашему мнению, образ Богоматери Владимирской, созданный для этого же храма ок. 1408 г. (Владимиро-Суздальский музей-заповедник).

Композиционно сходство выражено не только в акцентировании молитвенного, деисусного жеста, которое появляется и ранее (Богоматерь Владимирская ок. 1400 г. ГММК). Здесь тема поклонения усилена, благодаря характерному изгибу шеи. Богоматерь словно немного отклоняется назад, благодаря чему между ней и Младенцем появляется большая дистанция, позволяющая более выраженное склонение. Фигура Богоматери оказывается немного позади. Младенец, изображенный в мягко сияющих одеждах на переднем плане, становится главным действующим лицом в этой композиции, в отличие от древнего прототипа.

Ее движение, как и в рассматриваемой иконе, также формирует пространство, в котором пребывает и молящийся (словно Младенец оказывается посередине, между ней и зрителем) [8, с. 64]. В этом памятнике встречается наиболее близкий иконе «Моденской Богоматери» способ изображения личного, передающий мягкий, дрожащий свет, соответствующий особой тонкости и нежности выражения ликов.

Весьма существенно данные художественные признаки будут значительно пересмотрены в искусстве следующего десятилетии [8, с.

83]. В «Деисусе» Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1425–1427 гг. утрачивается значение общего композиционного пространства, движение теперь не существуют в нераздельном единстве. Пластика фигур становится более условной, складки на гиматии Спасителя больше не обладают осязаемым объемом, усиливается роль силуэта. Действие становится напряженным: протяженное во времени, оно распадается на отдельные фазы. Оно уже не ориентировано на передний план — Христос несколько отделен от предстоящих, предоставляя им время на покаяние. Показательно, что значение силуэтности заметно возрастает и в упомянутой выше более поздней иконе из монастыря Пантократор того же иконографического извода, что и рассматриваемый образ. В ней движение переходит в жест, фигура Богоматери с золотым ассистным контуром словно озарена сильным мгновенным ярким внешним светом.

Таким образом, анализ стиля показывает, что икону «Богоматерь Одигитрия (Моденская)» следует отнести к числу редких памятников московского искусства раннего XV века.

Примечания:

1. Статья была написана как часть работы, ведущейся в Секторе древнерусского искусства Государственного института искусствознания под руководством доктора искусствоведения Л.И. Лифшица.

2. В 1939 г. из закрытой церкви Успения Богоматери в с. Косино икона «Моденской-Косинской Богоматери» была передана в Музей религии и атеизма, а затем в ЦМиАР, где она прошла реставрацию и некоторое время находилась в экспозиции. В 1991 г. икона была возвращена РПЦ и вновь хранится в косинском храме. См.: Припачкин И.А. О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская» [Электронный ресурс] // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 томах. Том 1. — Курск, 2009. — С. 129–135. — URL: https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/stati-i-monografii-sotrudnikov/o-vozmozhnykh-istochnikakh-ikonografii-bogomateri-modenskaya-kosinskaya/ (дата обращения: 28.11.2021).

3. Упомянутая выше икона, опубликованная Н.П. Лихачевым и названная «Богоматерь Моденская», об этом наглядно свидетельствует. См.: Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания: атлас снимков. — СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. — Часть II. — Табл. CCXXIV; рис. 404.

4. Замечание было высказано А.С. Преображенским на заседании Сектора древнерусского искусства ГИИ в мае 2018 г.

5. Важное значение жеста Богоматери, прикасающейся к колену или голени Младенца в иконографии византийских поясных образов Одигитрии XIII–XIV вв., было отмечено греческими исследователями. См.: Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. — М.: ИП Верхов С.И., 2016. — С. 80, ил. 60; с. 108, ил. 85; с. 156, ил. 124. Этот же жест встречается на московской иконе «Богоматерь Одигитрия» первой трети 16 в. (ЦМиАР). Л.П. Тарасенко предполагает, что существует «донаторский аспект в почитании этого типа Богоматери». См.: Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Выпуск II. — М.: Индрик, 2006. — С. 155–160. — Кат. 72.

6. Например, Менологий Василия II первой четверти XI в. (Библиотека Ватикана), фрески монастыря Дечаны в Косово второй четверти XIV в., церкви Св. Димитрия Маркова монастыря 1376 г. Коннотации на Сретение присутствуют также в иконографии «Богоматери Моденской-Косинской». См.: Припачкин И.А. О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская» [Электронный ресурс] // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 томах. Том 1. — Курск, 2009. — С. 129–135. — URL: https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/stati-i-monografii-sotrudnikov/o-vozmozhnykh-istochnikakh-ikonografii-bogomateri-modenskaya-kosinskaya/ (дата обращения: 28.11.2021)., Заиграйкина С.П. Моденская-Косинская икона Божией Матери [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия — URL: https://www.pravenc.ru/text/2563910.html (дата обращения: 28.11.2021).

Список литературы:

1. *Заиграйкина С.П.* Моденская-Косинская икона Божией Матери / С.П. Заиграйкина. — Текст: электронный // Православная энциклопедия / под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. — URL: https://www.pravenc.ru/text/2563910.html (дата обращения: 28.11.2021).

2. Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. — Москва: Северный Паломник, 2008. — С. 153–165. — Кат. 10 (автор текста А.С. Преображенский).

3. Иконы Владимира и Суздаля. — Москва: Северный паломник, 2006. — С. 51–57. — Кат. 2 (авторы текста М.А. Быкова, А.С. Преображенский)

4. Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Выпуск II. / редакторы-составители Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. — Москва: Индрик, 2006. — 432 с.

5. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. В 2 томах. Том 2. / Н.П. Кондаков. — Москва: Паломник, 1998. — С. 146, 148.

6. *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русского иконописания: атлас снимков. — Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. — Часть II. — Табл. CCXXIV; рис. 404.

7. *Николаева Т.В.* Древнерусская живопись Загорского музея / Т.В. Николаева. — Москва: Искусство, 1977. — С. 91. — Кат. 125.

8. *Осташенко Е.Я.* Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века / Е.Я. Осташенко. — Москва: Индрик, 2005. — 414 с.

9. *Полякова О.А.* Державная Заступница России. К 100-летию отречения от престола императора Николая II и обретения в Коломенском иконы «Богоматерь Державная» / О.А. Полякова; Департамент культуры г. Москвы, Моск. гос. объед. музей-заповедник Коломенское — Измайлово — Люблино. — Москва: МГОМЗ, 2016. — 75 с.

10. *Припачкин И.А.* О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская» / И.А. Припачкин. — Текст: электронный // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 томах. Том 1. — Курск, 2009. — С. 129–135. — URL: https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/stati-i-monografii-sotrudnikov/o-vozmozhnykh-istochnikakh-ikonografii-bogomateri-modenskaya-kosinskaya/ (дата обращения: 02.12. 2021).

11. *Уварова П.С.* Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. Каталог собрания древностей Алексея Сергеевича Уварова. Отд. 1–11. Отд. 4–6: [Отд. 3] Предметы, добытые в курганах. Отд. 4. Иконы на досках. Отд. 5. Шитые иконы. Отд. 6. Финифтяные изделия / П.С. Уварова. — Москва: Тип. Воронова В.И., 1907. — С. 166.

12. *Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К.* Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады / Е.Н. Цигаридас, К. Ловерду-Цигарида / перевод с греческого А.В. Захаровой. — Москва: ИП Верхов С.И., 2016. — 440 с.

13. Icons of the Holy Monastery of Pantokrator /Editor Yiannis Kouroudis. — Ιερα Μονη Παντοκρατορος, 1998. — P. 78, 83; fig. 37.