

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГУМАНИТАРНЫХ И ЕСТЕСТВЕННЫХ НАУК

*ЖУРНАЛ НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ  
№ 09 (СЕНТЯБРЬ) ЧАСТЬ I.*



Москва 2017

## The holiday march

Shukurova Zarrin



### Literature

1. L.Dadashova and A.Qalabeyova "Reader of Azerbaijan Music Literature" Baku- 1986.
2. U.Hajibeyli "Bases of Azerbaijan National Folk Music" - Edited by T.Seyidov Baku -2014
3. F.Sh.Badalbayli and T.A.Seyidov , "national fret thinking on the basis of scientific system of U. Hajibeyli" development program, Baku - 2012

## ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ СТРАСТНАЯ, С ПРЕДСТОЯЩИМ СВЯТИТЕЛЕМ НИКОЛАЕМ ЧУДОТВОРЦЕМ» XVI ВЕКА. РЕСТАВРАЦИЯ И ИССЛЕДОВАНИЕ

Рыбаков А.А. ©

Профессор, доктор искусствоведения,  
Всероссийский художественный научно-реставрационный Центр имени академика И.Э. Грабаря,  
Вологодский филиал

### Аннотация

В статье исследуется уникальная иконография иконы «Богоматерь Страстная» XVI века в иконографическом варианте изображения Богоматери с младенцем, в рост, на престоле, с предстоящим свястителем Николаем Чудотворцем.

**Ключевые слова:** русская икона, реставрация / консервация, иконография, Богоматерь, св. Николай Чудотворец.

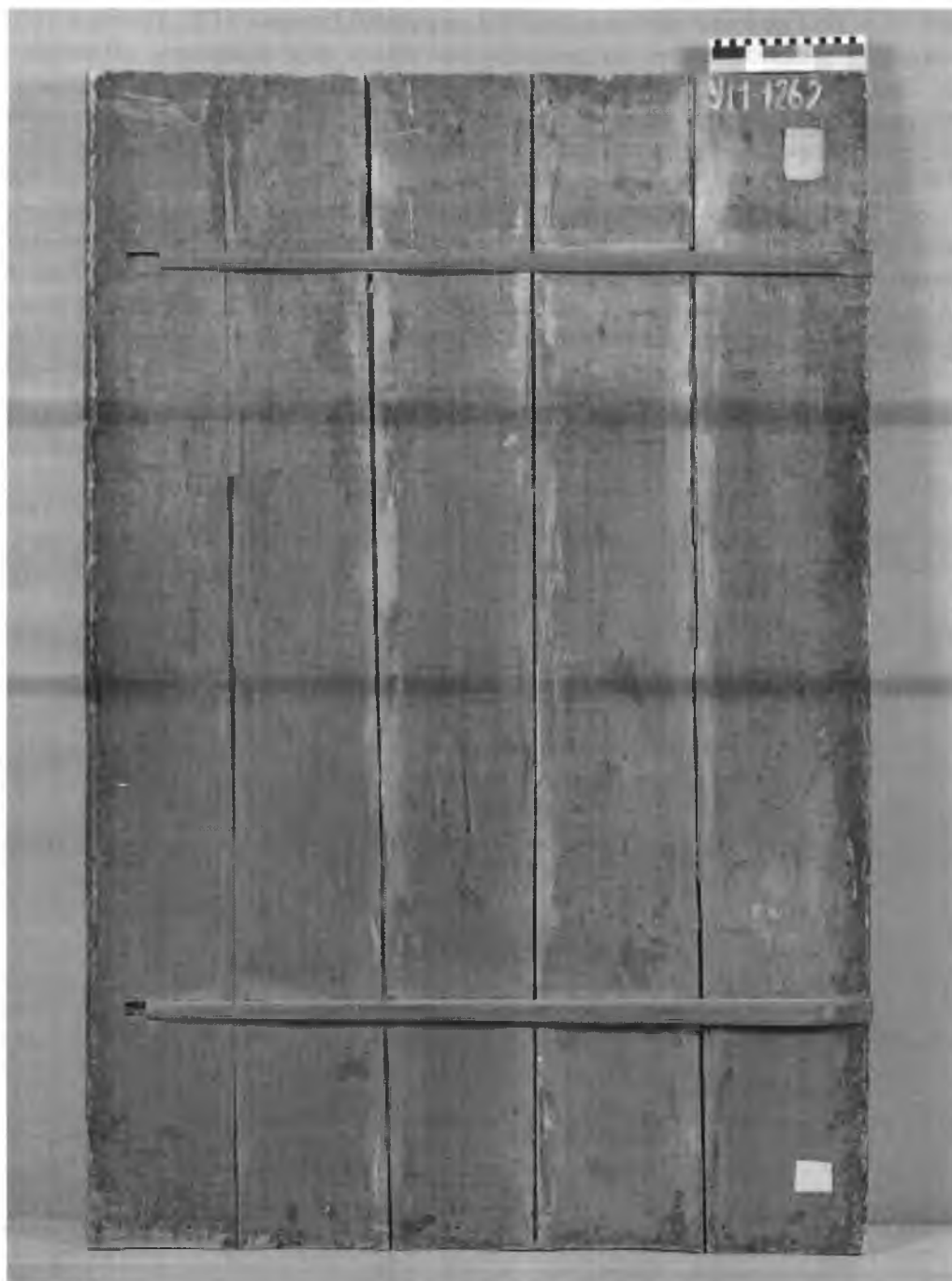
**Keywords:** Russian icon, the restoration / the conservation. the iconography, The Virgin, St. Nicholas the Wonderworker.

В 1998 г. в Вологодский филиал ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря поступила из Устюженского краеведческого музея на реставрацию икона под названием «Видение пономаря Юрыша» [1]. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что сюжет данного образа никакого отношения к известному новгородскому преданию не имеет. Иконографическую основу образа составляет изображение Богоматери с Младенцем на престоле, которой предстоит свяtitель Николай Чудотворец. В правом верхнем углу, в сегменте символического изображения неба, представлен нисходящий от Божественного престола архангел Гавриил с огненным крестом в руках, предвещающий крестные страдания Христа. Младенец в ужасе озирается на грозного посланца и в страхе прижимается к матери. Такой вариант изображения Богоматери с Младенцем получил в византийской и древнерусской живописи наименование «Богоматерь Страстная». В данном случае этот вариант дополнен фигурой предстоящего свяtitеля Николая Чудотворца (илл. 1).



*Илл. 1. Богоматерь Страстная тронная,  
с предстоящим Николаем Чудотворцем.  
Начало XVI в. До реставрации*

Согласно инвентарным документам Устюженского краеведческого музея, икона происходит из Богородице-Рождественского собора г. Устюжны. В 1958 году икона передавалась на реставрацию и исследование в Государственный Русский музей (г. Ленинград). На тыльной стороне иконы сохранилась этикетка ГРМ с надписью тушью: «КП ВХ 37622, акт 1751. 24/III 58» (илл. 2).



Илл. 2. Тыльная сторона иконы до реставрации

В реставрационной мастерской темперной живописи ГРМ было сделано пробное раскрытие на изображении св. Николая Чудотворца размерами 25 x 16 см. На этом реставрационные работы были прекращены, вероятно, в связи со сложным характером раскрытия и большой трудоёмкостью реставрационных процессов. При этом утраты левкаса и красочного слоя в нижней части иконы были забортованы. В 1970-е годы икона возвращена в Устюженский музей, а в 1998 году передана на реставрацию в Вологодский филиал ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря.

Икона поступила на реставрацию в Вологодский филиал ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря под частичной профилактической заклеякой, наложенной по стыкам частей доски и по аварийным участкам левкаса и живописи на верхнем поле и в нижней части иконы. Щит иконы с ковчегом изготовлен из липовых досок и состоит из 5 частей, скрепленных двумя врезными односторонними несквозными шпонками. Доски вытесаны топором и обработаны острым узким стругом поперёк волокон древесины. В составе щита доски соединены поочередно вершинной и комлевой частями, что позволило выдержать равную ширину иконы по всей площади. Клеевые швы

утратили свою функцию, вследствие чего между частями щита образовались щели. При поновлении части щита укреплены по торцам железными скобами и S-образными пластинами. Каждая доска щита деформирована с апогеем деформации 0,8-1,5 см. На тыльной стороне имеются следы стёсывания досок по стыкам и их сплочения при позднейших поновлениях. Обе шпонки односторонние, несквозные, узкие и довольно тонкие, ширина входного торца 2 см, а внешнего – 3,3 см. Верхний и нижний торцы иконы опилены. Паволока из ткани холщового переплетения имеет фрагментарный характер, положена лишь по лузге ковчега и по стыкам частей щита. Левкас меловой, толщиной 1,5-2 мм. Значительные утраты авторского левкаса наблюдались в нижней части иконы. На ризах Богоматери и на изображении престола отмечены левкасные вставки поздних поновлений. При этих поновлениях щели по стыкам частей доски также неоднократно залевкашивались и записывались, левкасные вставки здесь частично утрачены. Левкас отсутствует также на правой половине нижнего поля и частично на верхнем поле.

Как было видно по пробному раскрытию, выполненному в реставрационной мастерской Государственного Русского музея, живопись иконы неоднократно подвергалась поновлениям. Красочный слой последнего поновления, сделанного во второй половине XIX века, исполнен в технике масляной живописи. Его состояние и сохранность определены как удовлетворительные, но живопись поновления выполнена на низком профессиональном уровне. Утраты красочного слоя имелись на участках утраты левкаса нижней части, на полях иконы и по стыкам частей доски. Жёсткий приподнявшийся кракелюр, нуждавшийся в укреплении, наблюдался на личном письме Богородицы и Младенца, на мафории Марии и на позёме. При последнем поновлении в XIX веке живопись иконы обработали олифой. Коэффициент прозрачности олифного покрытия по десятичной шкале прозрачности составляет показатель 0,7-0,8.

До начала реставрационных работ проводились исследования технологии изготовления иконной доски, стратиграфии красочного слоя, отработывалась методика раскрытия авторской живописи. Техничко-технологическим исследованием установлено, что для изготовления деревянного щита иконы использована сравнительно тонкая липовая доска, вытесанная топором, шириной около 213 мм и толщиной до 28 мм. Щит собран из 5 частей и скреплён двумя узкими несквозными, односторонними, врезными шпонками. После сборки поверхность тыльной стороны иконы была обработана стругом (скобелем) с шириной рабочего лезвия около 20 мм. Примечательной особенностью данной иконы является обработка тыльной стороны щита скобелем не в обычном вертикальном направлении (вдоль волокон древесины), а в горизонтальном направлении (поперёк волокон древесины). В результате деформации отдельных частей доски по их стыкам со временем образовались щели. При позднейших поновлениях пытались восстановить целостность щита путём его разборки и стёсывания (прифуговки) стыкующихся граней деформированных частей основы с последующим их воссоединением. В результате этой операции на живописной поверхности иконы произошли утраты изображения вдоль стыков частей щита на всю их высоту шириной 3-5 мм [2].

Произведённые рентгенографические исследования иконы показали, что ни сюжет, ни композиция произведения при позднейших поновлениях не изменялись. При этом выявлены изменения в расположении и палеографии именующих надписей, в моделировке личного письма, в трактовке формы и декора престола Богоматери, звёзд на её мафории. Пробное реставрационное раскрытие производилось на фоне и на левом поле иконы, а также на изображении нимба и престола Богоматери, гиматия Младенца. Пробами установлено, что живопись иконы подвергалась поновлению многократно, но неравномерно. Так, на фоне и на полях иконы обнаружено семь слоёв позднейших поновлений, нимб Богоматери поновлялся шестикратно, на изображении престола Богоматери оказалось пять слоёв позднейших записей, а гиматий Младенца переписывался дважды.

Консервационно-реставрационные работы на иконе начались с удаления профилактической заклепки, наложенной на травмированные участки живописи при транспортировке из Ленинграда в Устюжну в 1970-е годы. Одновременно лицевая и тыльная стороны иконы очищены от поверхностных загрязнений. Следующим этапом реставрации памятника явилось укрепление вздутый левкаса и красочного слоя в нижней части и на полях иконы. Кроме того, в фиксации нуждались поздние левкасные вставки по стыкам частей доски с записью XIX века. Раскрытие авторской живописи велось по отработанной на реставрационных пробах методике послойно. На фоне под двумя слоями записей XIX в. голубого и светло-голубого цвета располагались пять слоёв записей XVIII – XVII в.в. различных оттенков оливкового колера. Именующие надписи на них были выполнены краской чёрного цвета, шрифт менялся в соответствии со стилем эпохи поновления. На авторском «свету» охристо-оливкового оттенка выявились оригинальные киноварные именующие

надписи Богоматери, Младенца и святителя Николая, написанные крупным полууставом. Примечательно, что в имени святителя Николая литера «И» написана подобно форме буквы «Н» с наклоном поперечной планки в правую сторону [3]. В записи XIX века на развёрнутом свитке в руке Младенца написан текст: «Дух Господень на Мне, его же ради помаза Мя благовестити нищим, посла Мя исцелити сокрушенные сердцем, проповедати плененным ...». Этот же текст повторялся в записи XVIII века. В оригинале же плохо сохранившийся текст на свитке начинался словами: «Пречистая Богородице...». С удалением записей на стержне свитка открылось изображение шнура красного цвета, которым завязывался свёрнутый свиток [4]. После удаления искажающих оригинал позднейших записей открыта авторская живопись удовлетворительной сохранности, выполненная на высоком профессиональном уровне. Наибольшим искажениям при позднейших поновлениях подверглось изображение престола Богородицы, которое в оригинале было написано в иконографической традиции новгородской и тверской иконописи XV – начала XVI веков с декоративными волютами в верхней части спинки трона, а в поздних записях грубо перекрыто сплошным охряным колером. При поновлении также охрой были перекрыты нимбы Богоматери, Младенца и Николы. В оригинале же они обозначены по фону слабым белильным контуром, а со стороны, обращённой к свече Богородицы, нимбы подцвечены киноварью, как бы озарённые пламенем свечи.

Важным смысловым элементом данной композиции является напольный подсвечник с высоким фигурным стояном и тарелью с горящей свечой, изображённый перед престолом – аллегорический символ Богородицы, явившей миру Спасителя, который есть «свет миру». Особенно большое внимание прославлению Марии как Богородицы в христианской гимнографии уделено в «Акафисте Богородице», византийском гимнографическом произведении VII века. Светоносная роль Богородицы воспевается в ярких эпитетах и образах одного из стихов Акафиста икоса 11: «Светоприемную свещу, сущим во тьме являющуюся, зрим святую деву; невещественный бо вжигающе огонь, наставляет к разуму божественному, всем зарею ум просвещающая...; Радуйся, молния души просвещающая; ... Радуйся, яко многосветлое возсияваеши просвещение...». Таким образом, представленная на иконе свеча отражает связь с «Акафистом Богородице» как с литературным источником данной композиции, и раскрывает один из её важных смысловых планов. Изображение подсвечника с горящей свечой на устюженской иконе было написано автором на стыке 3-й и 4-й частей щита доски. Со временем в результате деформации иконной доски между её частями по стыкам образовались щели, повлекшие за собой на этих участках значительные утраты авторского левкаса и красочного слоя. При многократных чинках чтимого образа живопись вдоль стыков зачищалась, а щели, образовавшиеся по стыкам, заполнялись поновительским грунтом, и живопись по нему писалась заново. Последний раз многократное поновление и восполнение утраченной живописи на иконе производилось во второй половине XIX в. В процессе реставрации памятника и удаления позднейших наслоений выяснилось, что в авторском исполнении изображение подсвечника было выполнено серебром, от которого в результате поновительских чинков сохранились мелкие частицы размером 1-2 мм, что делало тонирование утрат на этом участке весьма проблематичным. Некоторая перспектива возможного воссоздания силуэта подсвечника открывалась только благодаря сохранившейся на авторском левкасе графье, воспроизводившей форму этого важного элемента композиции (илл. 3).

Учитывая уникальное историческое и художественное значение памятника, по иконографическим и стилистическим особенностям не имеющего прямых аналогий, для его сохранения в музейном контексте и в культурном пространстве нашего времени на Реставрационном совете Вологодского филиала ВХНРЦ было принято решение о восполнении утрат левкаса за исключением больших по площади утрат в нижней части иконы и о тонировании утрат красочного слоя в цвете и тоне, приближённом к оригиналу. Относительно утраченного авторского изображения подсвечника было решено, пользуясь сохранившейся графьёй, воссоздать его силуэт по разработанному флорентийскими реставраторами методу «хроматической абстракции» (*l'astrazione cromatica*), применённому ими при ликвидации ущерба, нанесённого итальянскому художественному наследию наводнением во Флоренции в 1966 году [5]. Обращение к опыту итальянских коллег в данном случае способствовало сохранению изображению свечи Богородицы в структуре композиции устюженской иконы как важного изобразительного и смыслового элемента.



*Илл. 3. Богоматерь Страстная тронная,  
с предстоящим Николаем Чудотворцем.  
Начало XVI в. После реставрации*

С реставрацией устюженской иконы открыт новый, ранее неизвестный в иконописном наследии Древней Руси, иконографический вариант иконы «Богоматерь Страстная». Освобождённый от поздних записей образ Страстной Богоматери на этой иконе обладает рядом иконографических и стилистических особенностей, которыми определяется его уникальное значение. Как и большинство сюжетов христианского искусства, иконография образа Страстной Богоматери формировалась в орбите византийской художественной культуры. Вопрос о соединении в личности Христа двух ипостасей – божественной и человеческой – дискутировался в среде христианских богословов на протяжении многих веков, причем находились ересиархи, отрицавшие человеческую природу Спасителя. С развитием и распространением в Европе гуманистических идей в Средние века внимание к этой проблеме особенно выросло. В 1156 – 1157 г.г. на церковных Соборах в Константинополе вопросы о предвечной жертве Бога Слова и о его воплощении от земной жены, его жертвенных страданиях, смерти и воскрешении стали предметом специального рассмотрения. С этого времени в христианском социуме начинает развиваться экстатическое переживание страданий Христа в его телесном человеческом облике и душевных волнений его Матери, предугадывающей жестокою участь Сына [6].

Новые тенденции в восприятии событий Священной Истории нашли отражение и в церковном искусстве. Живописцы и скульпторы стали больше внимания уделять эмоциональной характеристике образа, тема страстей Христовых становится всё более актуальной. К этой эпохе относится и формирование иконографии Страстной Богоматери. На первоначальном этапе иконографического признака акцентирования темы страстей выражались в усилении выражения скорби в трактовке лика Богородицы и в изображении утешительного ласкания Младенца к Матери. При этом в композицию богородичной иконы вводится изображение одного или двух ангелов с атрибутами ангельского чина или с орудиями страстей, знаменующих божественную волю в воплощении Бога Слова и в предопределённой ему жертвенной миссии. Впоследствии тема страстей получает развитие повествовательного начала, повышается острота её эмоционального содержания. Младенец на руках Матери изображается повернувшимся лицом к ангелу с орудием страстей и в испуге прижимающимся к Матери, ища у неё защиты. В византийском искусстве известны два иконографических варианта образа Страстной Богоматери. Один из них, известный по памятникам XII-XIII вв, представляет Богородицу сидящей на царском престоле (троне), иногда с предстоящими святыми. В другом варианте, более распространённом в XIII-XV вв., Богоматерь изображалась в поясном изводе. В храмах Италии популярностью преимущественно пользовалось тронное изображение Богоматери с предстоящими святыми. На Руси же более всего почитался поясной образ Страстной Богоматери, особенно широко распространившийся после принесения чтимой иконы из Нижегородской губернии в Москву в 1641 году. На месте сретения чудотворной иконы в Москве в 1654 году был основан Страстной монастырь [7], (илл. 4).



Илл. 4. Богоматерь Страстная. Конец XV в.  
Круг Андреаса Рицоса, о. Крит.  
Музей икон в Реклингхаузене.



К числу художественных особенностей устюженской иконы Богоматери Страстной относится включение в её композицию образа святителя Николая Чудотворца. Богоматерь в христианском мире символизировала собой земную христианскую Церковь, а святитель Николай Мирликийский почитался как неодолимый защитник Церкви, поэтому его изображение в предстоянии Богородице встречается в византийской и русской иконописи уже с XII-XIII в.в. Однако обнаруженный в Устюжье тронный образ Богоматери Страстной с предстоящим Николой пока является единственным и потому уникальным образцом данного иконографического извода. Следует отметить и такие специфические особенности устюженской иконы, как стилистическая и иконографическая трактовка образа Богоматери, подцвеченные нимбы Богородицы, Младенца и святителя Николая, наличие киноварных именуемых надписей по светло-оливковому фону. Исполненный возвышенной печали и светлой покорности божественному предначертанию облик Богоматери, совершенные пропорции и тонкие плавные в исполнении личного письма на этой иконе всходят к дионисиевской традиции конца XV – начала XVI вв. Колористическое решение иконы также встречает аналогии в русской иконописи конца XV – XVI в.в. [8].



*Илл. 5. Богоматерь Гора Нерукосечная (Страстная). Конец XVI в.  
Происходит из Благовещенского собора г. Сольвычегодска.  
Сольвычегодский историко-художественный музей.*

Архангел Гавриил в стремительном полёте несёт орудия страстей, Младенец испуганно обернулся к нему и правой рукой ухватился за мафорий Матери, ища у неё защиты [9].

Заслуживает особого внимания вопрос, каким образом икона, так остро акцентирующая тему страданий человеческой ипостаси Христа, тему заступничества Богоматери и Николы за страдальцев, появилась в далёкой Устюжье Железопольской. По стилистическим признакам, по технике исполнения деревянной основы, икона резко выделяется из комплекса икон, сохранившихся в интерьере Богородице-Рождественского собора г. Устюжны. В Средние века Устюжна входила в состав Угличского удельного княжества. В последней четверти XV века это княжество возглавлял

князь Андрей Васильевич Угличский, третий сын великого князя Василия Тёмного, позднее получивший в народе прозвище «Горький». Князь Андрей не одобрял политику своего брата, великого князя Ивана III, направленную на возвышение и усиление Москвы, а Иван III подозревал Андрея в измене и в намерении отойти к Литве. Напряжённые отношения двух братьев закончились трагическими событиями в 1491 году, когда приглашённый в Москву на пир Андрей Угличский был схвачен, закован в железные цепи и брошен в тюрьму, где он некоторое время спустя и скончался. Его сыновья Иван и Димитрий также были разосланы по монастырским тюрьмам. Эта жестокая борьба за власть в доме Рюриковичей резонансом отразилась и в истории церкви, и в церковном искусстве. По сведениям, опубликованным Н.К. Голейзовским и А.Н. Горсткой, князь Андрей Угличский нередко приглашал знаменитого московского иконографа Дионисия и мастеров его круга для выполнения живописных работ в Угличе. Так, по их мнению, работой мастеров круга Дионисия являются иконы деисусного чина конца XV века из Покровского собора Паисиева монастыря в Угличе. Рисунок фигуры, лика и рук Богоматери, техника письма близко напоминают образ Богоматери из деисусного чина церкви Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Этими же чертами дионисиевской традиции – изяществом силуэта фигуры, совершенством удлинённых пропорций, мягкой пластикой лика с большими глазами – характеризуется и тронный образ Богоматери из Устюжны. Можно предположить, что в «поминок» о трагической судьбе угличского князя и его семьи и была заказана вновь открытая уникальная икона «Богоматерь Страстная тронная, с предстоящим Николаем Чудотворцем» одному из мастеров, прошедших школу Дионисия в Угличе, для церкви Рождества Богородицы в Устюжне в конце XV - начале XVI века [10].

Таким образом, старинная икона Богоматери на престоле, затерявшаяся в фондах районного краеведческого музея, выводит Устюжну, маленький городок Северной Руси, Руси Залеской, на связь с мировой художественной культурой, с искусством Византии, Италии, Греции XII – XV в.в. При этом она доносит до нас трагические мотивы русской истории конца XV столетия, когда рушились устои удельного княжения и возводился каркас централизованного Русского государства. Этот уникальный памятник древнерусской живописи, а также многие иные шедевры мастеров Оружейной палаты Московского Кремля и северных центров художественной культуры заслуженно возводят муниципальный Устюженский краеведческий музей в ранг историко-культурных центров федерального значения, и настоятельно требуют внесения города Устюжны в число особо важных исторических мест России, одного из важных центров привлечения потоков национального и международного историко-культурного и образовательного туризма.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ.  
Проект 2016 № 16-04-00368*

### Литература

1. Акт выдачи предметов на временное хранение из Устюженского краеведческого музея от 17.11.1998 г., № 26. Размеры иконы 158,3x105,8x2,8 см. Инв. УМ 1262, КП-5124/45.
2. На тыльной стороне иконы между шпонок имеется прографлённая надпись «ОБРАЗЪ ПРЕЧ» с признаками старославянского устава XIV-XV в.в. См.: Щепкин В.Н. Русская палеография. М., 1967. с. 29, 50, 11. (Илл. 5).
3. Привлекает внимание также написание в оригинале буквы «М» в лигатуре именуемой надписи Богоматери. Декоративное начало в этой букве выражено характерной формой средней вертикали, в которой У-образный соединительный штрих совмещён с Т-образным. Подобный рисунок в иконных надписях встречается, главным образом, на памятниках иконописи ростовско-московского круга конца XIV – начала XVI в.в. См.: Гальченко М.Г. Надписи на древнерусских иконах XII-XV в.в. М., 1997. С. 14; Смирнова Э.С. Московская икона XIV – XVII веков. Л., 1988. Илл. 37, 95, 139; Горстка А.Н. Иконы Углича XIV-XX веков. М., 2006. Илл. 4, 12 и др. В более позднее время декоративный характер соединительного штриха в букве «М» усложняется, иногда принимая вид декоративной сетки.
4. Текст свитка в записях XVIII-XIX вв. воспроизводит слова пророка Исайи о его пророческой миссии (Исайя, 61, 1), которые процитировал Иисус в назаретской синагоге после сорокадневного пребывания в пустыне: «Дух Господень на Мне, ибо Он помазал Меня благовествовать нищим и послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение...» (Лук. 4, 18). Текст плохо читаемой надписи на свитке в оригинале начинается словами: «Пречистая Владычице Дево...». Возможно, это текст молитвы Богородице из канона Богородице Одигитрии: «Пресвятая Владычице моя Богородице, святыми Твоими и всемогущими мольбами отжени от мене смиренного и окаянного раба Твоего уныние, забвение, неразумие, нерадение и вся скверная, лукавая и хульная помышления...». (Псалтирь с последованием. М., 1880. Л.409об.).
5. См.: Baldini U. Teoria del restauro e unita di metodologia. Volume primo. Firenze, 1982. Tavole 5,8,9,16.

6. Сарабьянов В.Д. «Богоматерь Страстная» из Дмитриевского монастыря в Кашине // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 312-314.
7. Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. II. М., 1986. Илл. 458, 514 и др.;  
Bentchev I. und Haustein-Bartsch E. Muttergottesikonen. Recklinghausen, 2000. S. 141. Kat. 85;  
Рыбаков А.А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII веков. М., 1995. Кат. 47, илл. 47, 48; Горстка А.Н. Иконы Углича XIV-XX веков. М., 2006. С. 8-9, илл. 3-15; Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 2003. С. 158-169, 236-237.
8. См.: Haustein-Bartsch E. Ikonen-Museum Recklinghausen. München, 1995. S. 111;  
Фреска с изображением Богоматери Страстной и святителя Николая Чудотворца в церкви монастыря Топлу, о. Крит. XV в. [Электронный ресурс]: - Режим доступа: [iconbm.ru/index.php?option=com\\_iomgallery&func=141@dtmid=3](http://iconbm.ru/index.php?option=com_iomgallery&func=141@dtmid=3).
9. Смирнова Э.С. Московская икона XIV-XVII веков. Л. 1988. С.271, кат. 64-65; «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. С.300-301, кат. 191; Иконы строгановских вотчин XVI-XVII веков. Каталог-альбом. М., 2003. С. 126-128, кат. 15-16.
10. Токмаков И.Ф. Историко-статистическое и археологическое описание города Устюжны с уездом Новгородской губернии. М., 1897. С. 2-34; Горстка А.Н. Горай. Повесть об Андрее князе Угличском. Углич, 2005. С. 2-36.