

А.А. Рыбаков

РЕДКАЯ ИКОНОГРАФИЯ ИКОНЫ «БОГОРОДИЦА СТРАСТНАЯ» XVI ВЕКА

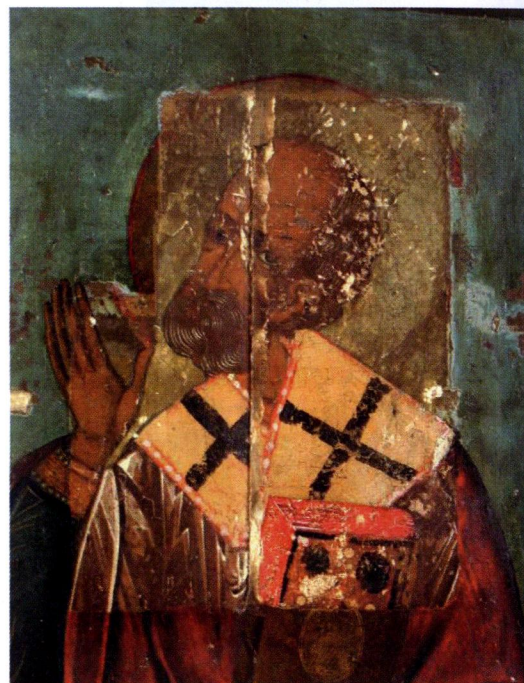
В 1998 году в Вологодский филиал ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря поступила из Устюженского краеведческого музея на реставрацию икона под названием «Видение пономаря Юрыша»¹. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что сюжет данного образа никакого отношения к известному новгородскому преданию не имеет. Иконографическую основу образа составляет изображение Богородицы с младенцем на престоле, которому предстоит 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 Богородицы с младенцем получил в византийской и древнерусской живописи наименование «Богородица Страстная». В данном случае этот вариант дополнен фигурой предстоящего Николая Чудотворца (илл. 1–2).

Согласно инвентарным документам Устюженского краеведческого музея, икона поступила в музей из Покровской церкви Устюжны в 1941 году. В 1958 году икона передавалась на реставрацию и исследование в Государственный Русский музей (Ленинград). На тыльной стороне иконы сохранилась этикетка ГРМ с надписью тушью: «КП ВХ 37622, акт 1751. 24/III 58» (илл. 3). В реставрационной мастерской темперной живописи ГРМ было сделано пробное раскрытие на изображении св. Николая Чудотворца размерами 25×16 см. На этом реставрационные работы были прекращены, вероятно, в связи со сложным характером раскрытия и большой трудоемкостью реставрационных процессов. При этом утраты левкаса и красочного слоя в нижней части иконы были забортованы. В 1974 году икона возвращена в Устюженский музей, а в 1998 году передана на реставрацию в Вологодский филиал ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря (илл. 4).

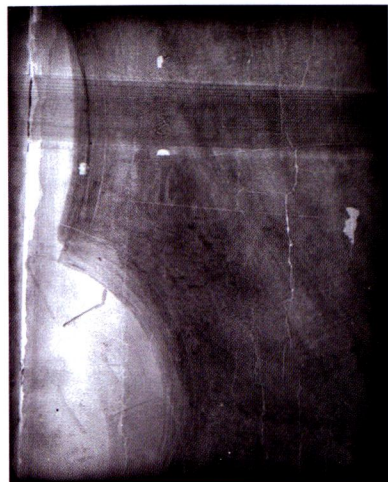
Икона поступила на реставрацию в Вологодский филиал ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря под частичной профилактической заклеивкой, наложенной по стыкам

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 пяти частей, скрепленных двумя врезными одно-сторонними шпонками.

Доски вытесаны топором и обработаны острым узким стругом поперек 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 стесывания 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



Илл. 4 Пробное раскрытие живописи, выполненное в Государственном Русском музее



Илл. 6 Рентгенограмма лика и именующей надписи младенца

и нижний торцы иконы опилены. Паволока из ткани холщевой 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.

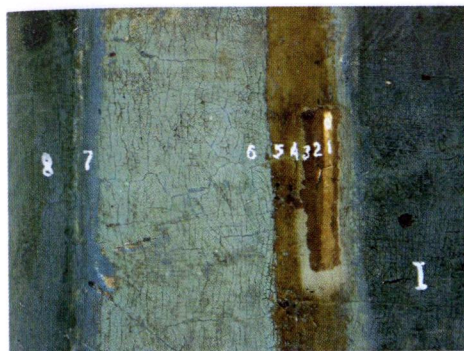
Как было видно по пробному раскрытию, выполненному в реставрационной мастерской Государственного Русского музея, живопись иконы неоднократно подвергалась поновлениям. Красочный слой последнего поновления, сделанного во второй половине XIX века, исполнен в технике масляной живописи. Его состояние и сохранность 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. Жесткий приподнявшийся кракелюр, нуждавшийся в укреплении, наблюдался на личном письме Богородицы и младенца, на мафории Марии и на поземе. При последнем поновлении в XIX веке живопись иконы обработали олифой. Коэффициент прозрачности олифного покрытия по десятичной шкале прозрачности имеет показатель 0,7–0,8.

До начала реставрационных работ проводились исследования технологии изготовления иконной доски, стратиграфии красочного слоя, отрабатывалась 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 скреплен двумя узкими несковзными, односторонними, врезными шпонками. После сборки поверхность тыльной стороны иконы была обработана стругом

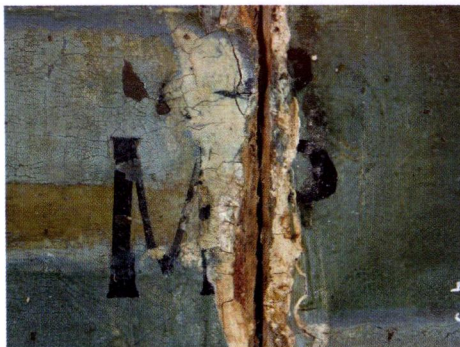
(скобелем) с шириной рабочего лезвия около 20 мм. Примечательной особенностью данной иконы является обработка тыльной стороны щита скобелем не в обычном вертикальном направлении (вдоль волокон древесины), а в горизонтальном направлении (поперек волокон древесины). В результате деформации отдельных частей доски по их стыкам со временем образовались щели. При позднейших поновлениях пытались восстановить целостность щита путем его разборки и стёсывания (прифутовки) 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 его высоту шириной 3–5 мм².

Произведенные 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 Богородицы, звезд на ее мафории (илл. 6). Пробное реставрационное раскрытие производилось на фоне и на левом поле иконы, а также на изображении нимба и престола Богородицы, гиматия младенца. Пробами установлено, что живопись иконы подвергалась поновлению многократно, но неравномерно. Так, на фоне и на полях иконы обнаружено семь слоев позднейших поновлений, нимб Богородицы поновлялся шестикратно, на изображении престола Богородицы оказалось пять слоев позднейших записей, а гиматий младенца переписывался дважды.

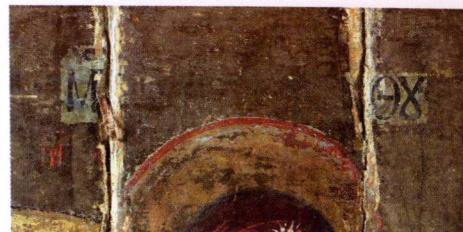
Консервационно-реставрационные работы на иконе начались с удаления профилактической заклейки, наложенной на травмированные участки живописи при транспортировке из Ленинграда в Устюжну в 1970-е годы. Одновременно лицевая и тыльная стороны иконы очищены от поверхностных загрязнений. Следующим этапом реставрации 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 века голубого и светло-голубого цвета располагались пять слоев записей XVIII – XVII веков 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 Богородицы, мла-



Илл. 7 Пробное раскрытие живописи на фоне иконы



Илл. 8



Илл. 9

Илл. 8–18. Именные надписи Христа, Богородицы, Николая Чудотворца и текст на свитке на записи XIX века, в процессе реставрации и в авторском исполнении



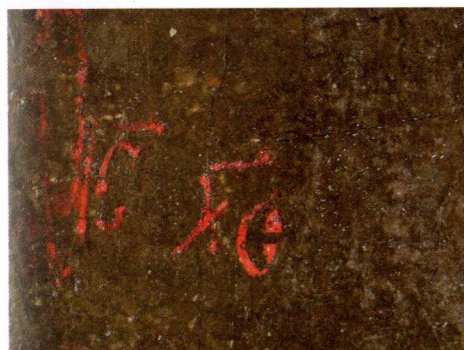
Илл. 10



Илл. 11



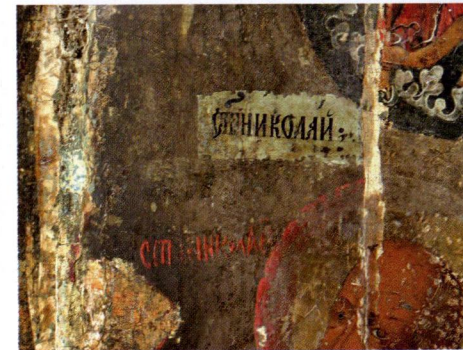
Илл. 12



Илл. 13



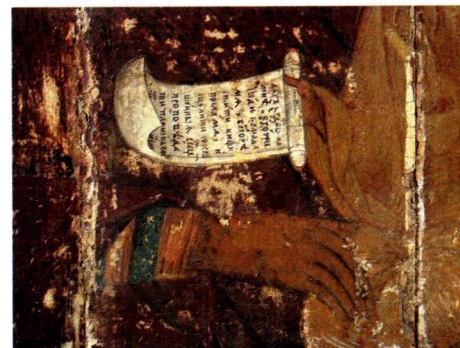
Илл. 14



Илл. 15



Илл. 16



Илл. 17



Илл. 18



Илл. 19 Навершие престола после реставрации



Илл. 20 Богородица и младенец. После реставрации

денца и святителя Николая, написанные крупным полууставом (илл. 8–16). Примечательно, что в имени святителя Николая литера «И» написана подобно форме буквы «Н» с наклоном поперечной планки в правую сторону³.

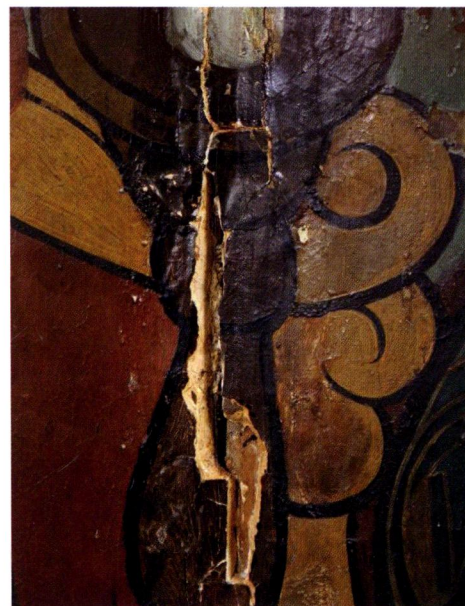
В записи XIX века на развернутом свитке в руке младенца написан текст: «Дух Господень на мне, его же ради помаза мя благовестити нищим, посла мя исцелити сокрушенные сердцем, проповедати плененным...». Этот же текст повторялся в записи XVIII века. В оригинале же плохо сохранившийся текст на свитке начинался словами: «Пречистая Богородице».

С удалением записей на стержне свитка открылось изображение шнурка красного цвета, которым завязывался свернутый свиток⁴.

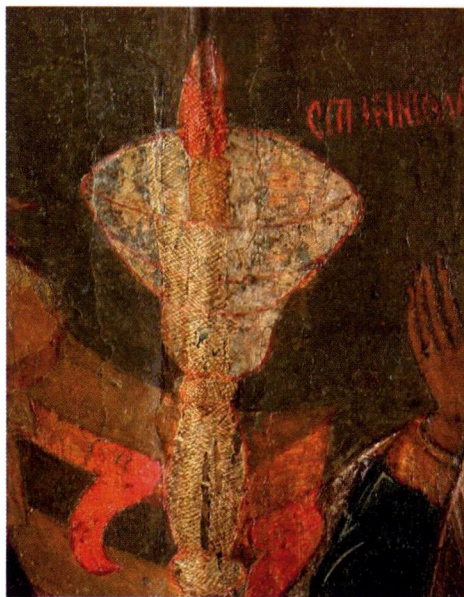
После удаления искажающих оригинал позднейших записей открыта авторская живопись удовлетворительной сохранности, выполненная на высоком профессиональном уровне. Наибольшим искажениям при позднейших поновлениях подверглось изображение престола Богородицы, которое в оригинале было написано в иконографической 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 (илл. 19). При поновлении также охрой были перекрыты нимбы Богородицы, младенца и Николы. В оригинале же они обозначены по фону слабым белильным контуром, а со сторо-

ны, обращенной к свече Богородицы, нимбы поддвечены киноварью, как бы озаренные пламенем свечи (илл. 20). Важным смысловым элементом данной композиции является напольный подсвечник с высоким фигурным стояном и тарелью с горящей свечой, изображенный 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; невестственный бо вжигающе огонь, наставляет к разуму божественному, всем зарею ум просвещающая...; Радуйся, молния души просвещающая; ... Радуйся, яко многоцветное возсиявшеи просвещение...». Таким образом, представленная на иконе свеча отражает связь с «Акафистом Богородице» как с литературным источником данной композиции, и раскрывает один из ее важных смысловых планов (илл. 21–23). Изображение подсвечника с горящей свечой на устоженской 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



Илл. 21 Навершие напольного подсвечника в записи XIX века

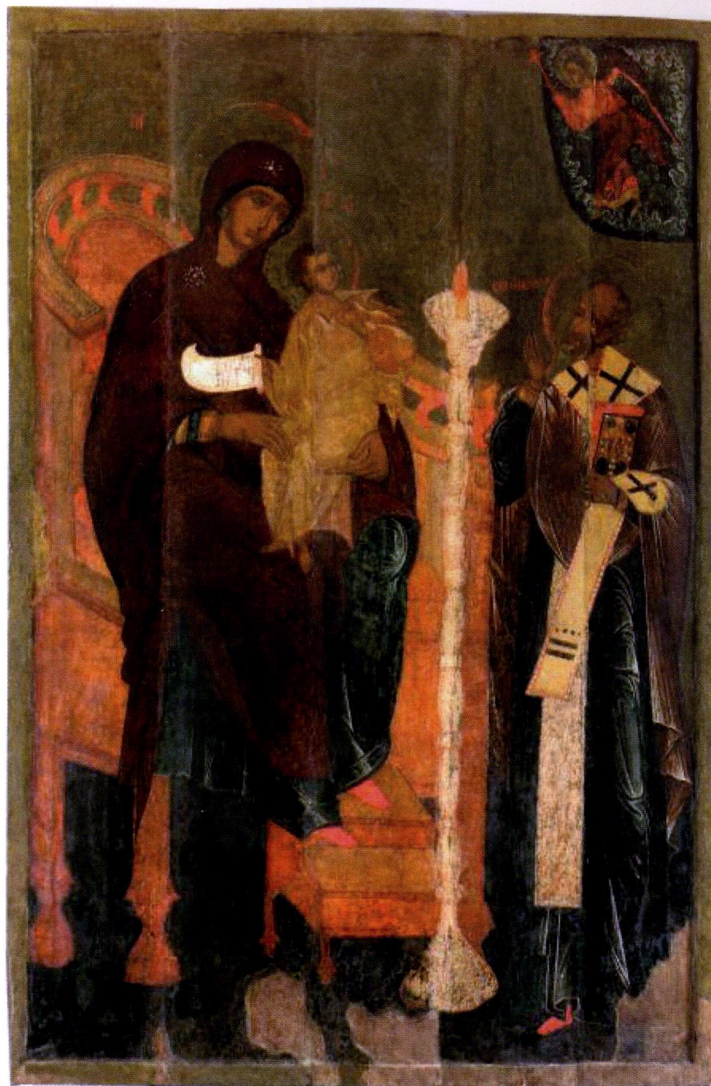


Илл. 22 Навершие напольного подсвечника
в авторском исполнении XVI века

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. 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, приближенном к оригиналу. Относительно утраченного авторского изображения подсвечника было решено, пользуясь сохранившейся графьей, воссоздать его силуэт по разработанному флорентийскими реставраторами методу «хроматической абстракции» (*l'astrazione cromatica*), примененному ими при ликвидации ущерба, нанесенного итальянскому художественному наследию наводнением во Флоренции в 1966 году⁵. Обращение к опыту итальянских коллег в данном случае способствовало сохранению изображению свечи Богородицы в структуре композиции устюженской иконы как важного изобразительного и смыслового элемента.

С реставрацией устюженской иконы открыт новый, ранее неизвестный в иконописном наследии Древней Руси, иконографический вариант иконы «Богородица Страстная». Освобожденный от поздних записей образ Страстной Богоматери на этой иконе обладает рядом иконографических и стилистических особенностей, которыми определяется его уникальное значение (илл. 23). Как и большинство сюжетов христианского искусства



Илл. 23 Богородица Страстная тронная, с предстоящим Николаем
Чудотворцем. Начало XVI в. После реставрации

ва, иконография образа Страстной 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 его божественную природу. С развитием и распространением в Европе гуманистических идей в Средние века внимание к этой проблеме особенно выросло. В 1156–1157 годах на церковных соборах в Константинополе вопросы о предвечной жертве Бога Слова и о его воплощении от земной жены, его жертвенных страданиях, смерти и воскресении стали предметом специаль-



Илл. 24 Богородица Страстная
Конец XV века
Круг Андреаса Рицоса, остров Крит. Реклингхаузен

Илл. 25 Богородица с младенцем на престоле
с предстоящими Николой и Климентом
Конец XIII–начало XIV века
Вологодский музей-заповедник



ного рассмотрения. С этого времени в христианском социуме начинает развиваться экстагическое переживание страданий Христа в его телесном человеческом облике и душевных волнений его матери, предугадывающей жестоку участь сына⁶.

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 все более актуальной. К этой эпохе относится и формирование иконографии Страстной Богородицы. На первоначальном этапе иконографические признаки акцентирования темы страстей выражались в усилении выражения скорби в трактовке лица 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 предопределенной ему жертвенной миссии. Впоследствии тема страстей получает развитие повествовательного начала, повышается острота ее эмоционального содержания. Младенец на руках матери изображается повернувшимся лицом к ангелу с орудием страстей и в испуге прижимающимся к матери, ища у нее защиты. В византийском искусстве известны два иконографических варианта образа Страстной Богородицы. Один из них, известный по памятникам XII–XIII веков, представляет Богородицу сидящей на царском престоле (троне), иногда с предстоящими святыми. В другом варианте, более распространенном в XIII–XV веках, Богородица изображалась в поясном изводе. В храмах Италии популярностью преимущественно пользовалось тронное изображение Богородицы с предстоящими святыми. На Руси же более всего почитался поясной образ Страстной, 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 (илл. 24)⁷.

К числу художественных особенностей устюженской иконы Богородицы Страстной относится включение в ее композицию образа святителя Николая Чудотворца. Богородица 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 веков. Однако обнаруженный в Устюжне тронный образ Богородицы 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 Богородицы, подвеченные нимбы Богородицы, младенца и святителя Николая, наличие киноварных именуемых надписей по светло-оливковому фону. Исполненный возвышенной печали и светлой покорности божественному предначертанию облик Богородицы, совершенные пропорции и тонкие плавные в исполнении личные письмена на этой иконе восходят к дионисиевской традиции конца XV – начала XVI века. Колористическое решение иконы также встречает аналогии в русской иконописи конца XV–XVI веков (илл. 25)⁸.

При всей уникальности устюженской иконы есть основания полагать, что русским иконописцам XV – XVI вв. была известна иконография тронной Богородицы с предстоящими святыми, в том числе, и в «страстном» изводе. Об этом свидетельствует небольшая резная иконка с изображением тронной Богородицы с младенцем и Кириллом Белозерским XV века в коллекции Государственного Русского музея, происходящая из Кирилло-Белозерского монастыря. В Государственном Историческом музее хранится большая икона, представляющая Богородицу на престоле с предстоящим



Сергием Радонежским XV века, происходящая из Троицкого Махрищского монастыря. Иконография тронной Страстной иконы была известна строгановским иконописцам, писавшим иконы для Благовещенского собора Сольвычегодска в конце XVI века. Так, в собрании Сольвычегодского историко-художественного музея хранится большая икона «Богородица Гора Нерукосечная, с предстоящими святыми Никитой и Евпраксией». Композиция этого образа во многом идентична устюженской иконе, но фигуры предстоящих изображены у подножия престола в резко уменьшенном масштабе, а архангел Гавриил написан не в сегменте неба, а свободно парящим в пространстве. Еще ближе к иконографии устюженской Страстной другая икона из того же Благовещенского собора, также наименованная как «Богородица Гора Нерукосечная». Архангел Гавриил в стремительном полете несет орудия страстей, Младенец испуганно обернулся к нему и правой рукой ухватился за мафорий Матери, ища у нее защиты (илл. 26)⁹.

Заслуживает особого внимания вопрос, каким образом икона, так остро акцентирующая тему страданий человеческой ипостаси Христа, тему заступничества Богородицы и Николы за страдальцев, появилась в далекой Устюжке Железопольской. По стилистическим признакам, по технике исполнения деревянной основы, икона резко выделяется из комплекса икон, сохранившихся в интерьере Богородице-Рождественского собора 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 Темного, позднее получивший в народе прозвище Горай. Князь Андрей не одобрял политику своего брата, великого князя Ивана III, на-правленную на возвышение и усиление Москвы, а Иван III подозревал Андрея в измене и в намерении отойти к Литве. Напряженные отношения двух братьев закончились трагическими событиями в 1491 году, когда приглашенный 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



Илл. 27 Богородица. Фрагмент иконы из деисусного чина. Около 1482. Происходит из Покровского Паисиева монастыря Углича
Угличский историко-художественный музей

Илл. 26 Богородица Гора Нерукосечная (Страстная). Конец XVI века.
Сольвычегодский историко-художественный музей

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 изографа 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. Рисунки фигуры, лика и рук Богородицы, техника письма близко напоминают образ Богородицы из деисусного чина церкви Рождества Богородицы в Ферапонтове. Этими же чертами дионисиевской традиции — изяществом силуэта фигуры, совершенством удлиненных пропорций, мягкой пластикой лика с большими глазами — характеризуется и образ Страстной из Устюжны. Можно предположить, что в «поминоку» о трагической судьбе угличского князя и его семьи и была заказана вновь открытая уникальная икона одному из мастеров, прошедших школу Дионисия в Угличе, для церкви Рождества Богородицы в Устюжке в конце XV — начале XVI века¹⁰ (илл. 27).

Таким образом, старинная икона Богородицы 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 веков. При этом она доносит до нас память о трагических событиях 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.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Акт выдачи предметов на временное хранение из Устюженского краеведческого музея от 17.11.1998, № 26. Размеры иконы 158,3×105,8×2,8 см. Инв. УМ 1262, КП-5124/45.

² На тыльной стороне иконы между шпонок имеется прографленная надпись «Образъ пречъ» с признаками старославянского устава XIV–XV веков. См.: Шенкин В.Н. Русская палеография. М., 1967. С. 29, 50, 11 (Илл. 5).

³ Привлекает внимание также написание в оригинале буквы «М» в литуре именуемой надписи Богородицы. Декоративное начало в этой букве выражено характерной формой средней вертикали, в которой Y-образный соединительный штрих совмещен с T-образным. Подобный рисунок в иконных надписях встречается, главным образом, на памятниках иконописи ростовско-московского круга конца XIV — начала XVI века. 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 XI–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 веков 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). Плохо читаемая надпись, возможно, это текст молитвы Богородице из канона Богородице Одиотрии: «Пресвятая владычице моя Богородице, святыми твоими и всесильными 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. 409 об.).

⁵ Baldini U. Teoria del restauro e unita di metodologia. Volume primo. Firenze, 1982. Tavole 5, 8, 9, 16.

⁶ Сарабьянов В.А. «Богоматерь Страстная» из Дмитриевского монастыря в Капине // 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.; Benteche I. und Hanstein-Bartsch E. Muttergottesikonen. Recklinghausen, 2000. S. 141. Кат. 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 Hanstein-Bartsch E. Ikonen-Museum Recklinghausen. München, 1995. S. 111; Фреска с изображением Богородицы Страстной и святителя Николая Чудотворца в церкви монастыря Топлу, остров Крит. XV в. [Электронный ресурс]. Режим доступа: 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.

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