

Портреты петровского времени в Вологодском государственном музее-заповеднике (по итогам комплексных исследований)

Первая четверть XVIII века отмечена в Вологде многими памятниками искусства, начиная от архитектуры и до предметов декоративно-прикладного искусства. Петр I неоднократно на протяжении своей жизни посещал Вологду и ее окрестности¹. В память об этом здесь 5 июня 1885 году был открыт первый музей города — «Домик Петра Великого», в котором экспонировались предметы бытовой, исторической культуры, в том числе и портреты. Экспозиция музея несколько раз менялась. Часть дореволюционного собрания впоследствии передана была в Вологодский областной краеведческий музей, другая в Вологодскую областную Картинную галерею. Доминирующим экспонатом первого городского музея всегда оставался портрет Петра I в золоченой раме, который воспроизведен в подарочном альбоме 1887 года². (илл. 2). Этот портрет — овал, вписанный в четырехугольник³ (илл. 1) вошел в экспозицию Петровского домика, однако вызывал неоднозначные оценки.

В 2004 году исследователь Т. В. Максимова, при участии рентгенолога Т. С. Никитиной и химика В. Н. Ярош, по заявке музея произвела технико-технологические исследования портрета. Согласно заключению Максимовой, этот портрет относится к первой четверти XVIII века и, вероятно, к западноевропейской, возможно, голландской школе. Он написан на мелкозернистом холсте равномерного полотняного переплетения без дефектов ткацкого производства и без шва. Грунт светло-коричневый с рыжеватым оттенком (состоит из кальцита, коричневой охры, свинцовых белил и редких частиц красной охры). Следует также отметить наличие имприматуры (состоит из свинцовых белил и примеси черного органического пигмента, возможно, жженой кости). Пропуская через себя теплые тона грунта, она создает необходимый



Илл. 1. Неизвестный художник.
Портрет Петра I. Первая
четверть XVIII в. (тип Карела
де Моора. Оригинал под записью
XIX в.). Х., м. ВГИАХМЗ.

Илл. 2. Интерьер музея «Домик Петра Великого» в Вологде. Фото 1887 г.



цветовой контраст. Телесный красочный слой состоит из желтой охры, свинцовых белил и редких частиц красной охры. Коричневый прозрачный слой состоит из коричневого лака, гематита, свинцовых белил и примеси черного органического пигмента⁴.

Однако живопись портрета сильно пострадала. На ней оказалось много поздних записей. Это грубо переписанный кафтан, выкрашенный ядовито-зеленой краской, лента Андреевского ордена прописана яркой сине-фиолетовой краской типа искусственного ультрамарина, грубо прописаны черным цветом пряди волос, переписана мантия. Усилены блики на глазах и свет на лице, губах, усах вследствие чего форма приобрела под рукой поновителя жесткие очертания. Возможно, именно поэтому портрет был датирован XIX веком (илл. 3).

При микроскопическом исследовании красочного слоя исследователь обнаружила, что под этими записями находится многослойная живопись, тонкая по техническому исполнению, с применением цветных лессировок, создающих сложную игру полутонов при разделке формы. Такой метод для русской живописной школы на ранней стадии ее развития не характерен.



Илл. 3. Неизвестный художник. Портрет Петра I. Первая четверть XVIII в. Макросъемка (голова Петра I, под записью XIX в.).



Илл. 4. Неизвестный художник. Портрет Петра I. Первая четверть XVIII в. Рентгенограмма изображения головы Петра I.

Иконография данного портрета, как нетрудно заметить, близка к типу Карела де Моора 1717 года⁵. Разница лишь в отсутствии на нашем портрете царских регалий, изображенных справа от фигуры императора. При выяснении происхождения нашего памятника обнаружился документ: в описи имущества за 1726 год, оставшегося после смерти Вологодского и Белозерского епископа Павла (Васильева), при Архирейском доме упомянуты: «В передней келье... две персоны: первая блаженная и вечно достойная памяти Ево императорского величества (Петра Великаго — М. Д.), и вторая Ея императорского величества самодержицы Всероссийской в рамах круглых резных позолоченных...»

Далее на той же странице указано: «Персона Ево императорского величества живописная длиной с четверть в аршине не в рамах»⁶. Если перевести размер упоминаемой ниже «живописной персоны» в современную метрологию, это составит приблизительно 89 см.

Этот размер при учете технической реставрации холста, на котором написан портрет Петра 1, и связанной с ним растяжки, соответствует нынешнему его формату, особенно если принять во внимание, что длина или высота портрета определялась по направлению нитей утка.

Очевидно, этот портрет без рамы в 1885 году был передан из архирейского дома в городской музей. Золоченая рама с заovalенными углами, которая была на портрете, судя по иллюстрации в подарочном альбоме 1887 г., по мнению исследователя А.Б. Савинова, относится к 40-м гг. XIX века, а вензель с двуглавым орлом — ко времени Александра III⁷. По-видимому, к тому времени живопись портрета находилась в плохой сохранности: потемнели лессировки и покровные лаки. Тогда его решили обновить, т.е. прописали поверх старой живописи красками, какие употреблялись в XIX веке. Прописки в основном не выходят за границы первоначального изображения (илл. 3, 5). Они достаточно хорошо заметны на контратипе с рентгенограммы лица (илл. 4) и подтверждаются микроскопическими исследованиями структуры его красочного слоя. Именно за счет этих поздних прописок лицо приобрело излишнюю жесткость очертаний.

При этом рентгенограмма дает частичное представление и о подлинной живописи. Так, на ней мы видим деликатно-тонкое светотеневое моделирование объема лица с помощью растушевок, хорошо пере-



Илл. 5. Неизвестный художник. Портрет Петра I. Первая четверть XVIII в. Макросъемка (изображение правого глаза, под записью XIX в.). Просматривается оригинал XVIII в.

дающих ее анатомическую структуру, но без видимых завершающих мазков. Обращает внимание ясно выраженная определенность формы. Даже в теневых частях контуры лица четко выражены и имеют графическую завершенность. Хорошо передан ракурс левого глаза, изображенного как бы в полутени, с выгнутой под углом бровью. Также четко прорисованы подбородок и очертания губ, крылья носа. Создается впечатление, что художник хорошо владел рисунком, который безошибочно им выстроен уже в начальной стадии работы над портретом. Относительно близкая по решению система построения формы и аналогичный ракурс, зеркально повторяющий положение головы на портрете Петра I, наблюдается в рентгенограмме лица императрицы Екатерины на подписном портрете К. де Моора из Государственного Эрмитажа⁸.

Случайное ли это сходство, сказать трудно. Обращает внимание, что в портрете Петра I из Вологодского музея-заповедника мы видим обобщенную трактовку формы, когда художник работает не спонтанно, а по хорошо отлаженной схеме, при которой границы света и тени, хотя

и смягчены полутонном, но имеют почти одинаковые приемы ретуши. Форма лепится плавными наслоениями жидких лессировочных мазков, повторяющих анатомическую структуру лица, как бы оглаживая каждую его часть. Известный технолог XX столетия Богуслав Сланский называет этот лессировочный метод методом «лавирования». Причем нижний слой просвечивает через эти многочисленные лессировки, сообщая поверхности красочного слоя глубину и как будто сокрытую изнутри драгоценную фактуру, что так характерно для голландской школы живописи. Т. В. Максимова отмечает легкие, еле уловимые цветные полутона — голубоватый, желтоватый, кремовый, розоватый, сероватый, золотисто-рыжеватый, которые содержатся в самой телесной краске. Они не являются завершающими лессировочными включениями. Эти тона создают мягкие полутональные переходы от яркого света к средним полутонам, например, полутень у глаз или в левой части лица, на подбородке и шее портретируемого⁹.

Несмотря на многочисленные записи мундира императора, на которых В. Н. Ярош обнаружила несвойственные началу XVIII века красители (искусственный ультрамарин), на некоторых участках имеются остатки минеральных пигментов, например, на ленте Андреевского ордена в ее теневой части обнаружили остатки натурального ультрамарина. Однако некоторая схематичность в построении формы, отсутствие авторского поиска в живописной пластике, а главное, отсутствие подписи не позволяют отнести данное произведение к числу оригинальной авторской живописи.

Известно, что в мастерской К. де Моора был написан не один вариант портретов императорской четы, так как они заказывались для подарков. Вполне вероятно, что данный портрет императора Петра I из Петровского домика также принадлежал к этой «подарочной» серии. Эта гипотеза вытекает из конкретных исторических фактов. В марте 1724 года Петр I с супругой совершили свой пятый визит в Вологду. На пути в Москву с Олонецких марциальных вод Петр I остановился в Вологде на двое суток¹⁰. Императорской чете был оказан торжественный прием. Особыми милостями и наградами был удостоен Вологодский и Белозерский епископ Павел Васильев (на Вологодской кафедре с 1716 по 1726 год). Этот епископ еще до приезда на Вологодскую кафедру, будучи иеромонахом Александро-Невской лавры, являлся

духовником царской семьи. Имеются сведения, что в 1709 году он крестил дочь Петра I Елизавету, за что «пожалован золотою, обложенною алмазами под алмазною короною медалью, которую носил на голубой ленте рядом с панагией»¹¹. В свете изложенных исторических фактов становится понятно и происхождение данного портрета: это был подарок вологодскому епископу, близкому царской семье, непосредственно из царских рук. Тем самым определяется его высокая историко-художественная значимость среди остальных памятников собрания музея.

Что касается второго портрета Екатерины I (илл. 6),¹² который в настоящее время находится в экспозиции Петровского домика, то его нельзя считать парным к предыдущему портрету Петра I, и он не вошел в вышеупомянутый список экспонатов Домика Петра Великого. Примечательно, что в первоначальной экспозиции Петровского домика не было ни одного портрета Екатерины I. В экспозицию Петровского домика, ныне существующую, портрет Екатерины I поступил из фондов музея, а его происхождение подтверждает акт передачи в музей произведений от 1924 г. из бывшего Вологодского архиерейского



*Илл. 6. Неизвестный художник.
Портрет Екатерины I. Ок. 1824 г. Х.,
м. (под записью XIX в.). ВГИАХМЗ.*

дома. Данный поясной тип портрета Екатерины I близок по иконографии к подписному портрету Екатерины I Иоганна Генриха Ведекinda из Нарвского музея (Эстония), однако, судя по многочисленным гравюрам, аналогичный иконографический тип возник гораздо раньше и восходит к живописному оригиналу И. Г. Таннауэра¹³. Здесь мы видим тот же поворот фигуры в левую сторону и одинаковый срез композиции, близки и отдельные детали костюма: декольтированное платье с царскими регалиями: лентой и орденом Андрея Первозванного.

Но, несмотря на реставрацию 1982 года, данный портрет Екатерины I оказался обезображенным поздними прописками, что создавало большие трудности при его атрибуции и датировке. В 2004 году Т. В. Максимова осуществила микроскопическое исследование произведения. Согласно ее заключению, портрет написан на мелкозернистом холсте простого и равномерного полотняного переплетения. Плотность нитей основы и утка 22 (23) X 14 (15) на кв. см. Нити основы располагаются в полотне вертикально, нити утка — горизонтально. Холст сшит из двух кусков ткани совершенно идентичных, в участках стыковки тканей нити не имеют перекосов. Вероятно, в процессе проклейки и первой грунтовки, как предполагает Т. Максимова, холст обрабатывался пемзой, так как поверхность холста имеет идеальную гладкую поверхность без ткацких дефектов (узелков и утолщений). Исследования структуры и химический анализ показали, что портрет написан на двухслойном грунте, состоящем из красно-коричневой охры, редких частиц красного железистоокисного пигмента, черной угольной и свинцовых белил. В составе светло-коричневой имприматуры, согласно заключению В. Н. Ярош от 2004 года, помимо коричневой охры, выявлен также хлорит — зеленый земляной пигмент из класса гидрослюд. (Отличается от глауконита более ярким зеленым цветом) ¹⁴.

Т. В. Максимова отмечает также наличие в структуре живописи цветных лессировок и комбинированного подмалева (от красного до белого), который обогащает ее разнообразными оптическими эффектами.

В результате исследования также выяснилось, что на портрете целиком переписаны платье, изменена орденская лента с муаровыми разводами, которая пересекает грудь почти по диагонали и выбивается своим ярко-голубым цветом, поздние прописки мы видим на лице.

Особенно грубо выглядят черные сурьмяные загнутые концами вверх брови, орнамент парчового платья. Все эти прописки выводят портрет из стиля XVIII века. Корона на голове при осмотре в скользящих лучах света, и в микроскоп также воспринимается как чужеродный элемент, так как она написана поверх фона. Правда, некоторые поздние прописки, по истечении определенного отрезка времени, стали почти прозрачными, и через них стали просвечивать более ранние участки оригинальной авторской живописи: например, подлинная лента Андреевского ордена, смещенная к правому плечу и звезда ордена на левой груди императрицы, а вокруг декольте обозначились некоторые детали кружевной отделки парчового платья.

Красноречивые результаты показала рентгенограмма лица на портрете императрицы, на которой прослеживается хорошая, почти скульптурная проработка формы с помощью анатомически правильного рисунка и светотени. На выступающих освещенных участках можно заметить корпусную манеру письма с предпочтением к дугообразным круглящимся мазкам, насыщенным свинцовыми белилами, подчеркивающим округлую женственность лица, и заключительные светлые мазки авторской живописи: на спинке носа, на его кончике, над веками, положенными в соответствии с его анатомией. Грамотная и достаточно высокая техничность исполнения этого портрета говорят о том, что автором его мог быть мастер, имеющий хороший опыт в практике портретной живописи, возможно, прошедший европейскую выучку.

Что касается датировки произведения, то она в свое время вызвала много разных толкований из-за поздних приписок. Однако две существенные иконографические детали портрета — лента и звезда ордена Андрея Первозванного, которые хорошо просматриваются, несмотря на позднюю запись, указывают, что он мог быть написан не ранее 1724 года, т. е. после коронации Екатерины I в качестве императрицы.

Третий памятник эпохи Петра I из коллекции музея резко отличается по стилю от двух предыдущих. Это портрет Петра I (тип Каравакка) кисти неизвестного художника¹⁵ (илл. 7).

Он происходит из Епархиального Древнехранилища. Согласно описи хранителя В. С. Перова, он был привезен в 1898 году диаконом Сергеем Непеиным от священника Ильинской Кубенской церкви Николая Богословского. Появление такого памятника в церкви села Кубен-

Илл. 7. Неизвестный художник. Портрет Петра I. Первая четверть XVIII в. (тип Л. Каравакка). Х., м. ВГИАХМЗ.



ского не случайно. В молодости Петр I не раз посещал Вологду: в 1692, 1693, 1694 и в 1702 годах. А на озере Кубенском испытывал построенные вологодскими мастерами карбасы, на которых плавал со своей флотилией в Архангельск¹⁶. По-видимому, это обстоятельство вызвало живой интерес со стороны жителей села Кубенского к его персоне и его особое почитание.

В иконографии портрета использовано одно из самых ранних изображений Петра I, восходящее к оригиналу Луи Каравакка 1716 года из Центрального Военно-морского музея Санкт-Петербурга¹⁷.

Однако портрет гораздо более схематичен по сравнению с иконографическим прототипом. Фигура императора с отставленной левой рукой, согнутой под углом, изображена крупным планом и приближена к передней плоскости. Фон глухой зеленовато-коричневатый с едва видимым высветлением справа от головы. Форма лица скорее напоминает рельеф при лобовом освещении. Мы видим архаизированное изображение, близкое иконописной школе. Оно написано на грубом крупнозернистом холсте с горизонтальным швом посередине. Причем, как показали исследования, художник использовал

небольшой ширины холст (около 50 см), на котором с двух сторон сохранились ткацкие кромки, и надставлял его до получения необходимого размера. Грунт его имеет красновато-коричневый оттенок. По мнению химика, в его составе основной наполнитель пигмент типа сурика с большим содержанием железосодержащей краски, поглощающей рентгеновские лучи. Поэтому изображение в рентгеновском снимке плохо читается. В этом портрете мы не увидим особых технических изысков, как в произведениях предыдущих памятников. Приемы исполнения его предельно просты. Вместе с тем фактура крупнозернистого холста и теплый тон грунта хорошо работают на просвет и, взаимодействуя с более холодными зеленоватыми цветами подмалевка, создают оптический эффект внутреннего свечения формы. Цвет грунта использован в построении глаз, носа, губ, и кое-где прикрыт красноватыми лессировками. Возможно, этот портрет был написан с какой-то гравюры, так как отдельные детали мундира, трактованные в графической манере, предельно упрощены. Искражен даже девиз ордена Андрея Первозванного на звезде вместо слов: «За веру и верность» художник написал *«Къ богу и отечеству»*. Это лишний раз свидетельствует о примитивизации стиля произведения, приближенного к простонародному его толкованию.

Еще один портрет, принадлежащий этому времени, вошедший в экспозицию Исторического отдела ВГМЗ, долгое время считался копийным произведением. Это «Петр I на коне с битвой на заднем плане» (илл. 8) ¹⁸

С 1885 года до революции данный портрет находился в Малом зале домика Петра Великого. Однако, в описи имущества Архиерейских палат в Вологде 1726 года мы нашли документ, свидетельствующий о более раннем происхождении картины. Согласно этому документу в Крестовой палате (входившей в состав Симоновского корпуса архиерейского дома) значится: «Картина блаженные и вечно достойныя памяти Ево императорского величества персоны с Полтавскою баталией в болших золотых рамах» ¹⁹.

Эту датировку подтверждает Т. В. Максимова, исследовавшая произведение в 2004 году. В основе иконографии очень старый извод, возможно, гравюра П. Пикарта 1710 года, изображающая сцену Полтавского сражения 1709 года. Картина, таким образом, является модифицированной копией с гравюры Пикарта ²⁰.

Илл. 8. Неизвестный художник.
Конный портрет Петра I
с изображением Полтавской
баталлии. Первая четверть
XVIII в. Х., м. ВГИАХМЗ.



Ранняя датировка произведения подтверждается анализом всех составляющих ее структур. «Основа состоит из трех горизонтальных полотен, которые соединены швами. Вероятно, на швы приходятся ткацкие кромки. Нижний кусок полотна в правой части надставлен на 2 см. Ширина верхнего полотна 39,5 см, среднего 40 см., нижнего — 21.

Подмалевок исполнен цветовыми пятнами (раскраской) жидкими красками.

На небе подмалевок светло-голубой, на лошади он коричневый, на красном — красновато-охристый, на темно-зеленом кафтане подмалевок зеленый и т.д. На отдельных участках художник использовал монохромные и цветные лессировки. На красном он применял темно-красный лак, на зеленом коричневую лессировку, на фигуре лошади употреблял коричнево-красную лессировку.

Картина подверглась значительным поновительским корректировкам. На участках наибольших помытости верхних слоев живописи присутствуют поздние реставрационные записи. Переписаны целиком лицо Петра I, лошадь, сбруя, шарф и шпага Петра, а также его галстук и другие детали. Гораздо менее пострадал фон с изображением битвы.

Сильно переписан облачный фон картины. Технические приемы нанесения красок однотипны, в моделировке формы наблюдается условность и некоторая вялость». (Заключение Т. В. Максимовой от 2004 года).

Пестрота колорита произведения, в основе которого лежит принцип раскраски, а не тонально-светотеневого решения, говорит о том, что оно написано художником местной выучки, ориентировавшимся на какое-то недошедшее до нас гравированное изображение. Единственным объединяющим тонально-колористическим началом в нем является коричневая тональность грунта, что характерно не только для европейской живописи первой четверти XVIII века, но и для русской. Портрет вместе с тем несет очень большую информацию исторического характера, выражающуюся в конкретном изображении Полтавской баталии, исполненной исключительно живо и экспрессивно (илл. 9). Этот участок живописи хотя и имеет большие потертости,



Илл. 9. Неизвестный художник. Конный портрет Петра I. Первая четверть XVII в. Деталь (изображение Полтавской баталии). ВГИАХМЗ.

но почти не тронут записями и потому является драгоценным документом своей эпохи.

Подводя итоги, отметим, что все четыре памятника не связаны ни единым заказом, ни единством стиля и техники письма. Однако эти довольно разрозненные произведения принадлежат одной эпохе. Характерная для времени правления Петра I ориентация эстетики на западноевропейское искусство повлекла за собой перестройку художественного мышления не только в столице, но и в провинции.

Неслучайно здесь появляются полотна иностранных художников, которые, надо сказать, были единичными. Северные мастера, создававшие портреты и исторические картины с изображениями славных деяний Петра I, ориентировались на эти иностранные шедевры, но одновременно вырабатывали свое видение этих событий, интерпретированных в формах, близких к искусству иконописи и примитива. Мы надеемся, что публикация этих памятников должна внести существенный штрих в изучение начальной стадии светской живописи в регионе Северо-Запада России.

Примечания

1. В 1692, 1693, 1694, 1702, в марте 1724 года от Марциальных Олонских вод. См.: Степановский И.К. Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда. 1890. С. 319–320.
2. Домик Петра Великого в Вологде. Спб., 1887. Типогр. Киришбаума. С. 4.
3. Реставрирован в 1984 году О. М. Ревиным. Инв. ВОКМ 2481. Х., м. 92 х 75,5 (овал)
4. Химический анализ В.Н. Ярош, Институт природного и культурного наследия имени академика Д. С. Лихачева.
5. Иллюстрация приведена в монографии: Т.В. Ильина, С.В. Римская-Корсакова. Андрей Матвеев. М., 1984. С. 72. Там же приведена гравюра Ф. Вендрамини с портрета Петра I работы К. де Моора 1805 года.
6. ВГИАХМЗ, сектор ОПИ. Ф. 1, оп. 2. Д. 47. Л. 1 об.
7. Автор выражает благодарность московскому исследователю А.Б. Савинову за ценную информацию относительно датировки

рамы на портрете Петра 1 из городского музея Домик Петра Великого.

8. Иллюстрация приведена в монографии: Т. В. Ильина, С. В. Римская-Корсакова. Андрей Матвеев. М. 1984. С. 76
9. См. Отчет Т. В. Максимовой за 2004 год. Архив ВГМЗ.
10. Степановский И. К. Ук. соч. С. 327.
11. Суворов Н. И. К биографии епископа Павла. // ВЕВ, 1866. С. 243.
12. Х., м. 83 x 65. Инв № 119. Реставрирован О. М. Ревиным в 1982 году. ВСНПРМ. Вологда.
13. Воспроизведен в каталоге: Портрет петровского времени. Государственная Третьяковская галерея. Государственный Русский музей. Л. 1973. С. 26–27 Ил. С. 27 В свою очередь, Ведекинд при написании портрета мог использовать портрет Екатерины I 1717 года французского художника Жана Марка Наттье из бывшей Романовской галереи, который в настоящее время хранится в Государственном Эрмитаже. Инв 1857-РЖ.. См. Каталог: Портрет петровского времени. С. 68–69. Ил. С. 69
14. Химический анализ В. Н. Ярош — Институт природного и культурного наследия имени Д. С. Лихачева. Г. Москва, 2004 год
15. На обороте подрамника справа овальный штамп с надписью: ВОЛОГОДСКОЕ ЕПАРХИАЛЬНОЕ ХРАНИЛИЩЕ. Справа бумажная наклейка с номером: 3. Инв. ВОКМ 9005. Инвентарный каталог Вологодского епархиального Древнехранилища. ВГМЗ. Ф. УД. Оп. 3, ед. хр. 1. С. 58–59. Находился в процессе реставрации с 1992 по 2009 год. Холст дублирован. Реставратор И. Н. Федышин.
16. Степановский И. К. Указ. соч. С. 319–320.
17. См. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 111. Спб., 1888. С. 1566–1568. Илл. 122. Иконография: Портрет Петра I работы Луи Каравакка. 1716 (?). Центральный военно-морской музей. Опубликовано в книге: Портрет петровского времени. Каталог. Л., 1975. С. 40–41. Алупкинский дворец-музей — там же. С. 156. Рундальский дворец-музей. Латвия. Там же. С. 157. ГРМ — там же С. 159, 174.
18. Инв. ВОКМ 2822. Был реставрирован в 1941 году А. И. Брягиным. Из бывшего музея Домик Петра Великого в 1933 году. Упоминается

в списках музея «Домик Петра Великого». См.: Домик Петра Великого в Вологде. С. 36.

19. ВГИАХМЗ. Сектор ОПИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 47. Л. 4.
20. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов, Т. III. СПб, 1888. С. 1674. Ил. 1675. Воспроизведение гравюры Пикарта в книге: Голландцы и Русские. 1600–1917 (Из истории отношений между Россией и Голландией) По материалам выставки в ГМИИ. Москва, 1988 год. Каталог. Рейксмузеум. Амстердам. Гаага, 1989. С. 90.

Принятые сокращения

ВГИАХМЗ (ВГМЗ, ВОКМ) — Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

ВСНПРМ — Вологодская специальная научно-производственная реставрационная мастерская.

ОПИ ВГМЗ — Отдел письменных источников Вологодского государственного музея-заповедника.

ФУД — Фонд учетной документации ВГМЗ.