
Э.К.Гусева

РОСПИСЬ НИКОЛЬСКОГО ПРИДЕЛА РОЖДЕСТВЕНСКОГО СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ И ЖИТИЙНЫЕ ИКОНЫ ДИОНИСИЯ

Творчество Дионисия, несмотря на неослабевающий интерес к нему, все еще во многом представляется недостаточно исследованным. Более того, попытки рассмотреть некоторые стороны этого сложного, многоаспектного явления наталкиваются на трудности, связанные с очень неполным, как бы фрагментарно дошедшим до нас наследием, отдельные звенья которого, нам известные, не всегда способны составить цельную картину.

Обращаясь к изучению житийных икон Дионисия и его мастерской, в числе многочисленных, встающих в процессе работы вопросов одним из важных, на наш взгляд, является проблема уяснения соотношения элементов традиционных и вновь привнесенных мастером в свои произведения. В этом плане представляет известный интерес житийный цикл Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря.

Хотя нам неизвестны дионисиевские иконы с житием Николы, наблюдения над особенностями иконографии и образно-стилистического строя сохранившихся икон Дионисия и мастеров его круга, с одной стороны, и московских и среднерусских икон Николы с житием XV–XVI веков, с другой, позволяют предположить, что в мастерской художника житийные иконы Николы создавались, и краткий цикл жития в диаконнике Рождественского собора Ферапонтова монастыря показывает своеобразие творческого решения этой темы у Дионисия.

На Руси широкое почитание святителя Николая, восходящее к ранним, еще киевским временам, закономерно вызвало интерес к его житию, которое становится одним из любимых чтений древнерусского читателя¹. С конца XI века появляются русские списки жития Николы. В одном из них, изданном архимандритом Леонидом, есть примечательные строки: "Прииде в Русь и виждь, — яко несть града, ни села, идеже беша чудеса многа умножена святаго Николы"².

Самые ранние из дошедших до нас русские житийные иконы Николы датируются XIV веком³, т.е. временем сложения, в силу исторических причин, местных школ или центров. В этих иконах в той или иной степени органично осуществлялся своеобразный синтез местных традиций и палеологовского стиля, причем, второй компонент иногда восходил к классическим памятникам византийско-греческого круга, а иногда и провинциальным.

Хотя вопрос о текстуальной основе житийных циклов в иконах Николы не до конца изучен, мы позволим себе присоединиться к существующим мнениям, что вряд ли определенные живописные циклы следуют какому-либо одному тексту той или иной редакции (об этом писал Анджей Поппе)⁴. Вероятнее всего, в зависимости от задачи, сформулированной заказчиком (в ней мог принять участие и авторитетный художник), подбирался определенный цикл, сюжеты которого соединялись, с одной стороны, следуя уже сложившейся традиции, а с другой, отражали особенность данного заказа. Поэтому в традиционных, на первый взгляд, циклах, можно заметить, что некоторые сцены опускаются, некоторые сюжеты, напротив, развертываются в нескольких клеймах, а иногда вставляются сцены, очень редко или вообще нигде до того не встречающиеся.

В дальнейшем в основных иконописных центрах на протяжении веков можно будет видеть стремление сохранить следование своей местной традиции.

К сожалению, в живописи ранней Москвы, т.е. в додионисиевское время, из-за малого числа дошедших икон невозможно со всей полнотой проследить картину формирования житийного цикла Николы. Но можно утверждать, что некоторые особенности иконографии и образно-стилистического строя иконы Николы Угрешского монастыря, в которых отразилось своеобразие раннемосковской культуры, получили дальнейшее развитие. Гармоническая ясность и уравновешенность композиционно-ритмического строя, благородный колорит изысканно составленных тонов, любовь к золотым тонам, золотому ассисту и изящно, умеренно введенной киновари, как бы идеально согласуются с ранним вариантом московского созерцательного идеала, которому в дальнейшем предстоит быть реализованным во всей полноте в творчестве Андрея Рублева и Дионисия. Икона Угрешского монастыря, несмотря на сдержанность и как бы скромность, деликатность своего образно-стилистического решения, вместе с тем дает возможность ощутить истоки этого складывающегося московского художественного направления, соединившего изящество и артистизм палеологовского искусства и чисто национальные представления о душевной гармонии, уравновешенности, состоянии созерцательности и покоя.

К концу XV—началу XVI века именно в творчестве Дионисия и мастеров его круга житийные иконы приобретают то полнокровное художественное совершенство, которое делает их выдающимися образцами древнерусской живописи.

Дошедшие до нашего времени дионисиевские житийные иконы составляют хорошо известную группу. Это иконы московского круга: преподобного Сергия Радонежского из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря и Успенского кремлевского собора и иконы митрополитов Петра и Алексия того же Успенского собора. К ним примыкают иконы вологодско-белозерские: Дмитрия Прилуцкого из Спасо-Прилуцкого монастыря, Кирилла Белозерского из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Несомненно, важными представляются для понимания особенностей житийного жанра у Дионисия иконы с Житием и Хождением Иоанна Богослова: из Троицкой московской единоверческой церкви, из собрания И.С.Остроухова (обе в Третьяковской галерее) и из Иоанно-Богословской церкви на реке Тошне на окраине Вологды (Вологодский музей)⁵.

К сожалению, ни одна из этих икон не имеет точной даты создания, и хотя существуют исследования, в которых предпринимаются попытки датировать памятники, главным образом, на основании косвенных фактов — вопрос этот остается открытым, может быть, отчасти и потому, что в живописи Дионисия, как, впрочем, и вообще у средневековых мастеров, порой трудно уловить эволюцию стиля — Дионисия особенно, так как дошедшие до нас произведения очень разнообразны по жанрам.

По нашему убеждению, среди дионисиевских житийных икон самой ранней следует считать икону преподобного Сергия Радонежского из Троицкого собора⁶. Икона выделяется признаками, ориентированными на ранние произведения: двойной ковчег (кстати, единственная из дионисиевских икон), розовые нимбы (особенность, нигде у Дионисия более не встречающаяся), довольно крупные, по сравнению с другими житийными иконами, лики персонажей в клеймах, отмеченные особой психологической выразительностью. Последнее качество как бы убывает в клеймах других икон Дионисия, когда лики пишутся в более беглой манере и отличаются более обобщенным характером (иконы из Успенского собора Московского Кремля и более поздняя житийная икона преподобного Сергия из Успенского собора в Дмитрове в Музее Рублева). Поясное изображение преподобного Сергия в среднике, восходящее, по-видимому, к существующей единоличной иконе, может быть, ранее стоявшей у гроба в Троицком соборе, своим углубленным психологическим строем как бы соприкасается с образами Андрея Рублева. Вполне возможно, что ранние изображения

преподобного Сергия в Троицком соборе писались Андреем Рублевым в 20-х годах XV века одновременно с росписью и иконостасом.

С другой стороны, икона Троицкого собора, по-видимому, первая житийная икона преподобного Сергия, и мы имеем возможность хотя бы отчасти уловить особенность творческого метода Дионисия. Наши наблюдения позволяют заключить, что в житийном цикле этой иконы, стремясь передать возможно полно и углубленно наиболее яркие, замечательные эпизоды жития преподобного Сергия, Дионисий как бы сопоставляет их с самым известным на Руси иллюстрированным житием — житием святителя Николая, берет его за основу, своего рода канву.

Это дает возможность придать житийному циклу преподобного Сергия традиционный характер, соотнести факты его жизни и чудес с Николиным житием, образцовым житием, включающим и монашеские подвиги, и чудеса, и святительское служение.

Отдельные сцены в клеймах Сергиевской иконы, такие как “Рождество”, “Изведение источника”, “Поставления в сан”, “Явления во сне” и, наконец, “Успение” и “Погребение” безошибочно узнаются, так как решены по классической схеме, они — как своего рода парафраз хорошо известного изображения, но вместе с тем не утрачивают и собственных подробностей, которые на фоне элементов традиционных более заметны и выпуклы, являясь сюжетами, составляющими особенность данного жития.

Наиболее сопоставимы, на наш взгляд, троицкая икона преподобного Сергия и Николы из Угрешского монастыря (ГТГ), подробное и самобытное житийное произведение раннемосковской живописи. Это лишний раз доказывает классические основы искусства Дионисия, его ориентацию на лучшие произведения московской живописи. За этой ситуацией стоит, несомненно, известный опыт создания Дионисием житийных икон и основательная осведомленность в классических изводах жития Николы, восходящих к памятникам византийско-греческого круга.

В дальнейшем, при создании икон русских святых — митрополитов Петра и Алексия, Димитрия Прилуцкого, Кирилла Белозерского, хотя и будут присутствовать сцены, созданные по классическим образцам, но число их заметно уменьшится и в общем ряду повествования не они, конечно, будут определять особенность житийного цикла, а те собственно дионисиевские решения клейм, которые формировались начиная с иконы преподобного Сергия. Это собеседования двух сидящих персонажей, зеркально повторяющих позы друг друга (преподобный Сергий и Кирилл, преподобный Сергий и митрополит Алексий); протипоставление двух стоящих групп — одной в состоянии покоя, другой — в действии (послы патриарха Филофея перед преподобным Сергием, благословение Андроника

на игуменство, исцеление Димитрием Прилуцким каргопольской княгини); противопоставление стоящих фигур и припадающих или колено-преклоненных (преподобный Сергей и отец воскресшего младенца, Богоматерь с апостолами и преподобный Сергей, митрополит Петр и константинопольский патриарх); наконец, знаменитые сцены, происходящие в алтаре перед престолом: явление Божественного Огня во время литургии преподобному Сергию, умножение церковного вина в Кирилловском монастыре. В клеймах дионисиевских житийных икон сложится определенный подбор архитектурных элементов: красивый монументальный храм классических пропорций, чаще — одноглавый; в интерьерах — экседры и одинокие колонны с велумом, красивой формы башни, фланкирующие композицию по сторонам, несколько вариантов изображения стены со столбиками. При исключительно разнообразном композиционном и колористическом решении каждое клеймо приобретало характер неповторимого, запоминающегося зрелища. И, наконец, в росписи Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря, итоговом живописном ансамбле Дионисия, мы имеем возможность представить, как решался этот житийный цикл в творчестве мастера, как осуществился синтез классической традиции и элементов собственно дионисиевского творчества.

Никольский придел изначально существовал в храме⁷; есть мнение, что он, возможно, был и в деревянном храме. Может быть, здесь сказало особое отношение к почитанию Николы в уделе Андрея Дмитриевича, сына Дмитрия Донского, Можайского князя, на чьей земле был основан Ферапонтов монастырь. Андрей Дмитриевич был ктитorem этого монастыря, а в его вотчине в Можайске существовал древнейший в Московской земле Никольский собор и сложился культ Николы-защитника московских земель (Николы Можайского).

Никольский житийный цикл в диаконнике ферапонтовского храма невелик по числу сюжетов, лаконичен по решению. Распределение цикла в небольшом и достаточно сложном архитектурном пространстве представляется как бы идеальным, а его художественные достоинства не уступают общему высокому уровню всей росписи храма. (Мы не будем здесь polemизировать с теми, кто поторопился отнести “Никольский цикл” к так называемому “более слабому мастеру”). Как и во всей ферапонтовской росписи, общий замысел, схема и композиционно-колористическое решение принадлежат Дионисию. Мера участия самого мастера непосредственно в живописном воплощении нам, конечно, неизвестна, но, по единодушному мнению, оплечное изображение Николы в конхе апсиды — это, конечно, создание Дионисия, его шедевр, перекликающийся с лучшими его иконными ликами: поясными Сергием Радонежским и Димитрием При-

луцким в житийных иконах (Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры и Вологодский музей) и Кириллом Белозерским — единоличной иконой в рост (ГРМ).

Можно без сомнения утверждать, что лик Николы писался мастером неоднократно на протяжении творческой жизни и в этом, как бы итогом, последнем произведении сформулировался окончательно, идеально соединив среднерусско-московскую традицию (типаж, интонация образно-стилистического плана) со своим, дионисиевским, найденным и устоявшимся образом национального русского святого, русского Николы.

В живописном цикле Никольского придела присутствует то же соотношение эмоционально-психологической выразительности центрального изображения и житийных сцен, как и в иконе (лик средника и клейма), сложившееся в московской классической живописи к рубежу XV–XVI веков под влиянием творчества Дионисия. В Никольском приделе в Ферапонтове заслуживает особого внимания отбор сюжетов. Как и в иконах, начало цикла — Рождество, вынесенное здесь на лобовую плоскость арки, самая доступная для обзора, парадная, красивая, насыщенная по цвету композиция придела. В ее развернутом по горизонтали решении — перекличка с порталной сценой Рождества Богородицы, своего рода парафраз, вариант, столь излюбленный у мастера. Композиция исполнена темой возвышенной радости, торжества и прославления матери богоизбранного младенца — Нонны, представленной на ложе, как обычно изображаются праведные жены-родильницы, матери и вселенских русских святых.

В дионисиевских житийных иконах в сценах Рождества (первое клеймо) найдена естественно и легко воспринимаемая сцена: развернутое по диагонали и одновременно включающееся в линейно-регистровый композиционный строй широкое ложе с родильницей; по сторонам легкие павильоны классического типа, между которыми часто провисает велум, общающей сцене царственное достоинство; у ложа несколько дев с дарами, у купели — служанки.

В ферапонтовской порталной сцене Рождества, как и в Никольском приделе, композиция приобретает большую самостоятельность, ее “иконные” границы как бы раздвигаются и изображение приобретает черты особой торжественности. В обеих композициях введено изображение одинокой колонны посередине, на которой закреплен велум, спадающий красивыми складками. Этот мотив придает композиции особую красоту и величие.

Две сцены поставления в сан — в диаконы и епископы — размещены одна против другой в проходе из диаконника в центральный алтарь, доступные для взора только священнослужителей как напоминание о диа-

конском и святительском служении их великого покровителя. Подобно иконному размещению, эти композиции — рядом. В иконах с житием Николы этой теме иногда отводится три клейма: поставление в диаконы, в иереи и в епископы; иногда, особенно в новгородских и псковских иконах, одно из этих клейм, последнее, изображает службу Николы в храме⁸, но все клейма этой группы следуют друг за другом или одна против другой в вертикальных боковых рядах. Вероятно, будучи связан ограниченной площадью, Дионисий выбирает две сцены: с поставлением в диаконы (начальная ступень служения) и поставлением в епископы. Решение этих композиций дано по аналогии с известными клеймами житийных икон дионисиевского круга (икон преподобного Сергия Радонежского, митрополитов Петра и Алексия, отчасти преподобных Кирилла Белозерского и Димитрия Прилуцкого).

В житии Николы теме бесоборчества отводится очень важное место. Это изгнание бесов из источника, из дерева, из бесноватых (несколько раз), из парусов корабля и т.д. При ограниченности пространства и жестком отборе сюжетов в композиции “Посечение дерева” как бы концентрируется вся эта тема и может быть истолкована в соотнесенности с актуальными задачами времени создания росписи — борьбой с ересью за чистоту веры. В связи с этим тема очищения источника и посещения нечистого дерева могут пониматься как весьма злободневные, проецирующие на конкретные события времени.

Иконографическая традиция этого сюжета знает несколько вариантов изображения, уже после того как были объединены, собственно, два отдельных события: очищение источника в Кесарии и посещение кипариса в Плакоме (кстати, в ранней московской житийной иконе Николы Угрешского конца XIV века эти два события изображаются отдельно). Одна группа изображений следует варианту с отроком, который замахивается секирой, намереваясь срубить кипарис. Никола в таких композициях представлен рядом, с Евангелием в руках и благословляющий смельчака. В Никольском приделе выбран вариант без отрока, с Николой, который сам занес секиру на нечистое дерево. Возможно, здесь иносказательно присутствует мысль о решительности действий церковных иерархов в борьбе с оплотом нечестивых. Трудно не поддаться искушению и не вспомнить, к примеру, послания Геннадия Новгородского этих же лет, призывающего к действенным мерам в борьбе с ересью.

Лаконичная композиция “Никола посекает дерево” (так читается хорошо сохранившаяся надпись) помещена высоко, в верхней части придела и отделена от других сцен, прочитывающихся в едином регистре. Кстати, здесь это единственное изображение из прижизненных чудес святите-

ля. В иконах этому клейму отводят место среди верхних сцен в боковых клеймах. Возможно, поэтому и в приделе для него выбрано место в верхней части.

Изображение двух явлений Николы во сне (царю Константину и епарху Евлавию), связанные с расположенными ниже сценами избавления от меча и от темницы невинно осужденных — традиционно иконные, типичные для живописи круга Дионисия. Очень похоже изображены: явление во сне белевскому князю в иконе Димитрия Прилуцкого в житии (Вологодский музей) и явления, также во сне, боярину Захарию Бороздину и купцу Симеону Антонову в иконе Сергия Радонежского в житии из Троицкого иконостаса.

Расположение композиций друг против друга, как в иконе (здесь они по сторонам полуциркулярной арки), наличие в них элементов зеркально-симметричного изображения вторят общему спокойному горизонтальному ритму регистрового членения. Благословение Николой царя Константина на справедливое решение и молитвенный жест обращения к епарху Евлавию с призывом о милосердии и справедливости, конечно же, соотнесены с темой суда и власти, светской и церковной, суда земного и небесного, справедливого — это имеет актуальную интонацию сложных ситуаций и конфликтов в русском обществе в конце XV века.

Сюжеты “Избавление от меча” и “Явление трем мужам в темнице”, решенные в традиционно-московском иконном варианте, лаконично и четко воспринимаемые, продолжают тему несправедливого суда, призывая к милосердию и заступлению за невинно осужденных. Вполне вероятно, что обращение к этой теме — не просто дань традиции (в русских житийных иконах Николы эти сюжеты практически всегда присутствуют), а отклик на многочисленные опалы и расправы над оппозиционно настроенными современниками, к числу которых принадлежали знаменитые ферпонтовские старцы.

Сцена “Избавление от меча” знает несколько иконографических вариантов. Никола иногда изображается за горою, а палач в панцире и шлеме, как в некоторых северных, новгородских и псковских иконах. В московских и среднерусских иконах эта сцена решается иначе: Никола чаще изображается за спиной у палача, а последний — не в воинской одежде, а в красном хитоне. Ведомые на казнь в таких композициях составляют единую компактную группу.

В Никольском приделе эта сцена решена масштабно и монументально. Действующие лица приближены к зрителю, укрупнены. Покорно склоняются в едином движении и состоянии осужденные на смерть со связанными руками, в длинных белых одеяниях праведников. Палач — в широ-

кой красновато-охристой одежде, с поднятым мечом, который придерживает за конец стоящий за его спиной Никола, заступник невинно осужденных.

Следующая далее сцена “Посещение трех мужей в темнице” также восходит к классической, усвоенной среднерусской-московской живописью, схеме. Изображены покойно сидящие на скамье узники с ногами в колоде. Их созерцательное безмятежное состояние олицетворяет чувство уверенности и надежды на спасение, они как бы ощущают эту нисходящую на них волну добра и света. Архитектурный фон предельно прост: невысокая, с плавным полукружием, стена, фланкированная двумя башенками — снова в классической, палеологовского извода традиции.

“Спасение Димитрия от потопления” и “Чудо о ковре” — еще две грани темы жития Николы: помощь верным, заступление за них в тяжких обстоятельствах. И Димитрий, поплывший на праздник Николы и попавший в бурю, и бедные супруги, решившие продать ковер, чтобы достойно отпраздновать Николин день, купив свечей в вина — они за свою веру удостоились скорой помощи Николы. Эти композиции также сопоставимы, как своего рода цитаты, с отдельными компонентами житийных сцен ряда икон круга Дионисия.

Два последних сюжета — “Успение Николы” и “Перенесение мощей из Мир Ликийских в Бари” — также традиционны в циклах, особенно в московских. Оба они имеют ранние иконографические истоки, а празднование “Перенесения мощей”, установленное греческой церковью в XI веке, тогда же стало отмечаться на Руси и было занесено в переводы жития Николы.

Отметим особенности изображения “Успения Николы”. Композиция решена во всю ширину южной стороны столпа, формат ее ограничен со всех сторон разгранкой-опушью, что способствует восприятию композиции как самостоятельной иконы или клейма. Никола в святительских одеждах возлежит на одре. Правая рука сложена в благословляющий двуперстный жест, левая покрыта святительским омофором, глаза закрыты. Эта композиция выделяется из всего цикла исключительной цельностью, уравновешенностью ритмических компонентов и проникнута величавой торжественностью скорбного обряда. Представлен момент заупокойной службы, отпевания. Совершающий его святитель благословляет умершего, отходящего “в селения праведных, в жизнь бесконечную”. Святителю сослужит молодой диакон со свечой (оба без нимбов), эти два персонажа — знакомые образы по другим композициям в соборе, как бы сквозные образы всей росписи. За диаконом справа — юноша и старец, последний — с молитвенно протянутой рукой. Лики их отмечены скорбью, деликатно,

не нарушая иконного канона, в древних традициях, так, как это было принято у персонажей в “Положении Христа во гроб” или в композиции “Не рыдай мене Мати во гробе сушу” — слегка сведенные к переносице брови и немного увеличенное верхнее веко (особенно у юноши).

Слева в группе три фигуры, классическая дионисиевская “триада”: юноша, средовек и старец в аристократическом платье. Юноша изображен с покровенными руками — древнейший знак почитания или скорбного поклонения, а стоящий у одра средовек — с молитвенно простертой к усопшему правой рукой, левая — в скорбном жесте поднята к лицу, выражение лика — величаво-скорбное.

Эта композиция по своему образно-стилистическому строю, по глубине переданного чувства стоит в одном ряду с лучшими в росписи (“Вечера у Симона”, “Возвращение блудного сына”).

Есть особый смысл и в том, что она обращена к южной стене, у которой снаружи храма (сейчас в пристроенной церкви) покоится монастырский игумен Мартиниан (умер в 1483). Но, по-видимому, здесь есть нечто и от глубоко личного отношения мастера к теме. Возможно, престарелый Дионисий, завершая свой труд, создавая последнюю роспись как вклад на помин души (“избави их, Господи, мук вечных” — читаем над северной дверью в храме) — вложил в эту композицию собственное размышление о грядущей кончине, которая наступила вскоре после окончания росписи.

Следует сопоставить это изображение с аналогичным клеймом в иконе преподобного Сергия из Троицкого иконостаса, также отмеченным особой глубиной и проникновенностью в передаче скорбной темы. В клейме иконы скорбь учеников и братии по своему игумену передана средствами, далеко выходящими за рамки традиционного канона.

Колористический строй композиции “Успение Николы”, в котором соединились белые и светлые, как бы пронизанные светом тона, с голубыми, охрой и зелеными, конечно же, приобретает здесь символическое звучание: свет (белый) — душевная чистота, золото охр — слава, голубой — горний мир, зеленый — цвет, соотносимый с темой Вечной жизни, Древа жизни, Воскресения.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть, что высокие образно-стилистические достоинства житийного цикла Николы являются важной частью ферапонтовской росписи и всего творческого наследия Дионисия. За этим небольшим, но отмеченным особым совершенством ансамблем стоит длительный поиск и отбор художественных средств, завершившийся решением, память о котором еще долго будет существовать в московских, среднерусских и вологодских житийных иконах святителя Николая⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Словарь книжников и книжности древней Руси, вып. 1. Л., 1987, с. 168–172.
- 2 *Леонид, архим.* Житие и чудеса святого Николая Мирликийского и похвала ему.—Памятники древней письменности и искусства, вып. 3–4. СПб., 1881, с. 9.
- 3 Новгородские иконы из Любоней и Озерова (ГРМ); псковские — из Виделебья (ГРМ) и Коломны (ГТГ, атрибуция автора), московская — из Николо-Угрешского монастыря, ростовские — из Павлова, из церкви Введения в Ростове, среднерусская — из Киевца в Москве, северная — из Каргача близ Грязовца (все в ГТГ).
- 4 *Попов А. В.* О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе.—ТОДРЛ. т. XXII. М.–Л., 1966, с. 24–45.
- 5 Этим памятникам посвящен доклад автора “О трех иконах Иоанна Богослова в житии и хождении круга Дионисия”, прочитанный на конференции в ГММК “Русская художественная культура XV–XVI веков” 22 мая 1990 года (в печати).
- 6 Атрибуции, датировке и составу клейм этой иконы посвящены работы автора (доклады): “Икона преподобного Сергия Радонежского в житии конца XV века круга Дионисия из Троицкого собора”. — Доклад, прочитанный на Третьей Международной научной церковной конференции “Литургическая жизнь и церковное искусство Русской Православной Церкви”, Ленинград, 4 февраля 1988 года; расширенный вариант доклада прочитан на научной конференции в Музее им. Андрея Рублева 4 декабря 1989 года (в печати).
- 7 О Никольском приделе и его додионисиевском иконостасе: *Кочетков И. А.* История иконостаса собора Ферапонтова монастыря.—Ферапонтовский сборник, выпуск первый. М., 1985, с. 78–85; *Сарабьянов В. Д.* История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря.—Ферапонтовский сборник, выпуск второй. М., 1988, с. 73–78.
- 8 Иконы Николы XIV века из Каргача и Коломны в собрании ГТГ.
- 9 Иконы Николы в житии начала XVI века из Пятницкой церкви в Дмитрове (МиАР), из Рязанского областного художественного музея; 1551–1552 года из Тверской старообрядческой церкви в Москве (МиАР) и др.