

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ НОВГОРОДСКОЙ ШКОЛЫ В ИКОНОПИСНОМ НАСЛЕДИИ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО КРАЯ КОНЦА XIV–XVI ВВ.

Галунова Светлана Николаевна

*канд. искусствоведения, доцент Череповецкого госуниверситета
162602, РФ, г. Череповец, пр. Луначарского, 5
E-mail: sng2052@yandex.ru*

WORKS OF THE NOVGOROD SCHOOL IN ICON PAINTING HERITAGE OF CHEREPOVETS EDGE OF THE LATE 14th – 16th CENTURIES

Svetlana Galunova

*candidate of Art Criticism, Associate Professor, Cherepovets State University,
162602, Russia, Cherepovets, Lunacharsky Prospekt, 5*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме иконописания в Череповецком крае в конце XIV–XVI вв. Данная проблема изучена недостаточно, поскольку Череповецкий историко-художественный ареал открыт сравнительно недавно. Русская икона в своем развитии отражает взаимосвязь различных школ и художественных традиций. Так, иконописание в Череповецком крае развивалось под влиянием иконописных школ Ростова Великого, Новгорода, Твери и Москвы. Представляют научный интерес иконы Череповецкого края, ориентированные на новгородскую школу. Некоторые из них уникальны.

ABSTRACT

The article is devoted to the problem of icon painting of the Cherepovets edge in the late 14th – 16th centuries. This problem is insufficiently studied because Cherepovets historical and cultural area has been open recently. The Russian icon in its development represented interrelation of various schools and art traditions. So icon painting of the Cherepovets area developed under influence of icon painting school of Rostov Veliky, Novgorod, Tver and Moscow. The icons of Cherepovets area focused on the Novgorod school are of scientific interest. Some of them are unique.

Ключевые слова: Череповецкий край, историко-художественный ареал, Череповецкий Воскресенский монастырь, иконография, иконописное наследие, иконописная традиция, иконописная школа Великого Новгорода.

Keywords: Cherepovets edge, historical and cultural area, Monastery of the Resurrection in Cherepovets, icon painting heritage, iconography, tradition of icon painting, icon-painting school of Veliky Novgorod.

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-14-35001

Благодаря реставрационным открытиям последних десятилетий, в провинциальных музеях нашей страны были выявлены многочисленные самобытные произведения иконописи, которые нуждаются в детальном изучении, атрибуции, классификации и систематизации. Искусствоведческой науке представлен богатейший материал для исследования. Наряду с известными ранее крупными иконописными центрами можно установить существование сравнительно небольших центров художественной культуры, которые развивали свои иконописные традиции, опираясь на наследие ведущих иконописных

школ. Как правило, сложение художественных традиций в этих центрах происходило позднее, чем в центре Руси.

В Череповецком крае иконописание возникает в эпоху, когда, по словам П.А. Флоренского, «от XIV века к XVI идет процесс духовного самопознания и самоосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепонимание» [7]. Это было время расцвета Свято-сти, интенсивного монастырского строительства на

землях Северо-Восточной Руси, время подвигов святых, многие из которых были учениками прп. Сергия Радонежского. В середине XIV в. свв. Афанасий и Феодосий основали Череповецкий Воскресенский монастырь. Изначально храмы и пустыни Череповецкого края относились к Ростовской епархии. Иконописная школа Ростова Великого, вообще, оказала определяющее влияние на сложение художественных традиций в Белозерье, Пошехонье и Вологде. Не случайно поэтому и в иконописном наследии Череповецкого ареала преобладают произведения, созданные в русле ростовской школы. Кроме того, на основании анализа иконописного наследия Череповецкого края конца XIV–XVI вв., можно сделать вывод, что значительную роль для становления местной художественной традиции играли образцы, привозимые из крупных центров, где уже сложились иконописные школы: Москвы, Твери и Великого Новгорода. Поэтому в иконописи Череповецкого края XIV–XVI вв., порой, переплетаются черты различных школ и стилистических направлений.

Цель данной статьи – представить характеристику наиболее ярких произведений иконописи Череповецкого края, в которых просматривается влияние иконописной школы Великого Новгорода. Для воссоздания целостной картины развития иконописания на Руси необходимо исследовать искусство не только ведущих художественных центров (Москва, Великий Новгород, Ростов Великий, Тверь, Ярославль), но и малых историко-художественных ареалов, многие из которых открыты сравнительно недавно.

В Череповецком музейном объединении (ЧерМО) находятся выдающиеся в художественном отношении иконописные произведения XIV – начала XVII вв., которые объединены характерными иконографическими и стилистическими особенностями. Это позволяет утверждать, что в средневековье на территории Череповецкого края существовал обособленный, хотя и сравнительно небольшой, историко-художественный ареал (его границы приблизительно совпадали с границами дореволюционного уезда). Большинство икон происходит из монастырей и храмов, находившихся на территории современных Череповецкого, Кирилловского и Шекснинского районов. Наиболее интересные для исследования произведения поступили из Череповецкого Воскресенского монастыря, Луковца, Филиппо-Ирапской пустыни, Долгой Слободы, а также Воскресенского Горицкого, Кирилло-Белозерского монастырей и Белозера. К сожалению, история почти не сохранила имен иконописцев, а многие документы, проливающие свет на создание произведений, были утрачены еще в начале XVII в., в период Смутного времени.

Икон Череповецкого края, в которых отчетливо проявились особенности новгородской школы, сохранилось не так уж много. К числу наиболее ярких произведений относится выносной запрестольный крест начала XVI в., который происходит из состава дореволюционной коллекции Череповецкого музея. Крест был отреставрирован и опубликован А. А. Рыбаковым [4, с. 258]. Исследованием его живописи также занимался В.Г. Пуцко [3].

Деревянный запрестольный крест размером 75,0×75,7 имеет 5 круглых клейм, более крупное из них расположено на средокрестье. Рукоять креста не сохранилась. Обе стороны его покрыты живописными изображениями. На лицевой стороне представлена своеобразная деисусная композиция: в центральном медальоне – поясной образ Спасителя, слева и справа – также поясные изображения Богоматери и Иоанна Предтечи. Сверху и снизу – Архангелы Михаил и Гавриил. На оборотной стороне в центре – св. Николай Чудотворец, вверху – св. Иоаким, снизу – св. Дмитрий Солунский, слева – св. Анна Пророчица, справа – св. Георгий. Крест украшен растительным орнаментом. По мнению В.Г. Пуцко, художник воспроизводит какой-то образец, выполненный из дорогих материалов [3, с. 229–230].

Образ Спаса Вседержителя в центральном медальоне выделяется темным силуэтом на лимонно-желтом фоне. Обращает на себя внимание свободная, широкая манера письма, которая не характерна для большинства произведений Череповецкого края. Пропорции фигуры и лика достаточно изящны. По санкирю зеленоватого тона наведено мягкое вохренное теплое оттенка. На выступающих частях лика четкими, размашистыми мазками положены белильные движки. Крестчатый нимб и надписи выполнены киноварью. Лики предстоящих моделированы аналогично. Характерны глубоко посаженные глаза под широкими надбровными дугами и достаточно крупные носы. Иногда контуры, очерченные линией, не совпадают с фактическими границами элементов фигур или ликов, поэтому манера исполнения выглядит особенно живописной и даже экспрессивной. Образу святителя Николая на оборотной стороне в центральном медальоне присущи черты кротости и задушевности.

Крест из Череповца своими живописными качествами сходен с единственным сохранившимся медальоном от выносного новгородского креста конца XV в. из собрания Н.П. Лихачева (ныне в ГРМ) [4, с. 253]. На этом медальоне изображены св. Иоанн Предтеча и св. Георгий. Правда, порядок расположения в клеймах новгородского креста был иным [3, с. 231]. Особенно интересно сравнить изображение Иоанна Предтечи на нашем кресте и на уцелевшем клейме креста из собрания Н.П. Лихачева. Обнаруживается большое иконографическое сходство: это поясное изображение святого, молитвенно предстоящего Спасителю. В живописи имеются как черты сходства (свободная живописная манера), так и отличия. Цвет в клеймах череповецкого креста лимонно-желтый, а не киноварный, гиматий святого исполнен в зеленых тонах, а не в золотисто-охристых, в отличие от новгородского креста. Кроме того, для живописи новгородского креста характерна большая графичность. Аналогичен нашему также крест конца XV – начала XVI вв. из погоста Лядины Каргопольского района Архангельской области (Государственный Эрмитаж). В.Г. Пуцко также упоминает крест XVI в., происходящий из села Лососинного в Карелии, из собрания М.П. Кудрявцева [3, с. 231]. Некоторые особен-

ности свободной живописной манеры креста из Череповца напоминают изображения Царских врат из церкви с. Кострицы Боровичского уезда конца XV – первой половины XVI вв. и Царских врат из собрания князя А.А. Ширина-Шахматова (ЦМиАР). Сходство наблюдается в моделировке ликов: применение санкиря холодноватого оттенка, несколько «нависающие» носы, размашистые белильные движки.

Влияние новгородской иконописи, хотя и в меньшей степени, проявляется в некоторых иконах, происходящих из Воскресенского Горицкого девичьего монастыря. Одна из них – икона свт. Николая Чудотворца середины XVI в. Согласно монастырской летописи, владельцем иконы был белозерский помещик, очень почитавший свт. Николая. Этой иконой он благословил сына, который отправлялся на войну со шведами. Позднее родственница помещика, поступившая с дочерью в монастырь, принесла с собой образ св. Николая. В XVII в. икона чудесным образом спасла монастырь от пожара. Первоначально образ Николая Чудотворца помещался в столовой, а после спасения монастыря от пожара его перенесли в летний храм, в придел Божией Матери Смоленской. Икона находилась на особом аналое, по правую сторону Царских врат, рядом с иконой Смоленской Богородицы. На зиму образ перенесли в теплый Троицкий храм. Игуменья Маврикия (1778–1861 гг.), управлявшая обителью 45 лет, украсила икону свяителя Николая серебряной ризой [1, с. 324].

На иконе небольшого размера (37,7×31 см) представлено оглавное изображение святого. Лик свт. Николая четко вырисовывается на разбеленном светло-зеленом фоне. Он имеет крупные и характерные, словно чеканные, черты, отличающиеся ясностью и благородством: высокий лоб, большие глаза, удлинённый нос. Отчетливо прорисованные и несколько сближенные радужки глаз придают особую остроту взгляду свт. Николая. Иконописец плотно накладывает красочные слои, уверенно и тонко проводит линии, обрисовывающие контуры лика и его детали. Образ святого очень выразителен при кажущейся лаконичности изобразительных средств. Редкая особенность иконы – мастерски выписанный нимб черного цвета, с красивым травным узором. Следует заметить, что сходный узор на нимбе темно-синего фона мы видим на византийской иконе свт. Николая XV в. из музея в Верии, представленной на выставке «Византия сквозь века» (Государственный Эрмитаж, 2016 г.). Возможно, это совпадение не случайное, и иконописец, создавший горицкую икону, был знаком с аналогичными византийскими произведениями или списками с них.

Икона свт. Николая, как считает А.А. Рыбаков, имеет черты сходства с образом, созданным Дионисием в Никольском приделе собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, а некоторые особенности живописи сближают произведение с иконами Деисуса XVI в. из Успенской церкви Белозерска [4, с. 48]. Вероятно, икона создана местным мастером, который, однако, был знаком с произведениями различных иконописных школ. В пользу мест-

ного происхождения иконы свидетельствует довольно ограниченная цветовая гамма. С произведениями новгородской школы икону свт. Николая сближает трактовка образа: некоторая суровость лика, лаконичность и четкость форм. Однако графичность моделировки, сдержанная цветовая гамма с применением разбеленных тонов (например, нежно-зеленый фон) говорят о знакомстве иконописца с традициями Твери.

В собрании Череповецкого музея находится уникальная в своем роде икона Покрова Пресвятой Богородицы, созданная в третьей четверти XVI в. Композиционно все элементы иконы расположены в строгом порядке по вертикали и горизонтали. В самом верху, на фоне белого храма с тремя куполами, парят ангелы с алым покровом. Ниже в центре – фигура Христа в круглой мандорле. Под ним – Богородица, она также держит покров. Таким образом, икона из Гориц сочетает новгородский и ростово-суздальский (московский) извод, что встречается крайне редко. В этом отношении ближайший аналог нашей иконы – новгородский «Покров» середины XVI в. из д. Кошицкое Батецкого района (Новгородский музей-заповедник), где покров также изображен дважды. Еще одной особенностью горицкой иконы является наличие редкого, заимствованного из византийских источников, сюжета – явление Богородицы Роману Сладкопевцу во сне.

Группы молящихся предстоят справа и слева, симметрично по отношению к центральной части композиции. Среди них – святые цари, пророки и апостолы, святители и преподобные, мученики и мученицы, в самом нижнем ряду – молящиеся в храме. Слева выделяются три фигуры в светлых одеждах, с нимбами над головой: святитель, император Лев и императрица Феофано. Исследователи считают, что введение в композицию иконы царственных особ, связанных с историей Влахернского святилища, было закономерно. Причиной этому были царственные амбиции Москвы, в лоне которых рассматривалось создание официальной иконографии Покрова. На иконе присутствуют Андрей Юродивый и его ученик Епифаний. Почитание Андрея Юродивого получило наибольшее распространение именно в Новгороде. Ростово-суздальский извод более соответствует тексту видения Андрея Юродивого, новгородский же более символичен, он сохранил последовательно иконографию Богородицы Оранты [8, с. 372]. В горицком «Покрове» постоянно переплетаются две иконописные традиции.

Пропорции фигур изящные и удлиненные, что характерно для иконописи данного периода. Лики и складки одежды моделированы мягко. Наблюдается робкая попытка передать объем. Складки одежд многочисленны и разнообразны. Линии, обрисовывающие силуэт изысканны и тонки. Присутствует множество тонких оттенков: охристых, розоватых, коричневых, зеленых, а также изумрудно-зеленых и синих. Живопись «Покрова» производит очень праздничное, яркое впечатление.

Как можно заметить, на более ранних иконах «Покрова» композиция выстроена по-иному: фигуры

размещены свободнее, нет строгой иерархии среди предстоящих. Например, на храмовом образе собора Покровского монастыря в Суздале последней четверти XV в. (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник) или иконе-таблетке конца XV в. из Софийского собора в Новгороде (Новгородский музей-заповедник) фигуры расположены полукругом. На иконе конца XIV в. из Зверина монастыря в Новгороде, «Покрове» из Обонежья первой трети XVI в. (собрание Е.А. Терлецкого) и на новгородской иконе 1540-х гг. из собрания Н.П. Лихачева (ныне в ГРМ) предстоящие размещены горизонтальными рядами.

Пожалуй, наиболее близки горицкой иконе новгородский «Покров Богоматери» из собрания Н.П. Лихачева и «Покров» из д. Косицкое. Правда, архитектура в новгородских аналогах вносит большее организующее начало, разделяя своими элементами предстоящих на обособленные группы. Есть предположение, что автор новгородской иконы из собрания Н.П. Лихачева стремился воссоздать архитектуру Влахернского храма в соответствии с документальным описанием [6, с. 94-96]. Верхняя часть здания, представленного на нашей иконе, имеет очень сходное завершение с тремя куполами. Следует заметить, что на другой новгородской иконе, происходящей из д. Косицкое, храм увенчан семью куполами.

Черты сходства с произведениями новгородской школы заметны в четкости, определенности линейной системы и особенностях письма. Как уже было сказано выше, наша икона по своим иконографическим особенностям особенно близка двум новгородским аналогам. В цветовой гамме также присутствуют разнообразные красноватые, розоватые, темно-зеленые, синие и охристые оттенки. Однако для горицкой иконы характерна сдержанность колорита, наблюдаются тонко сгармонизированные приглушенные тона (но это не исключает цветовых контрастов). Конечно, в XVI в. и сама новгородская иконопись изменилась под воздействием московского искусства и влияния других художественных школ. Стиль новгородских иконописцев эволюционирует в сторону большего изящества линии и тонкости колорита. Поэтому сочетание элементов различных изводов и стилистических особенностей в иконе из Череповецкого музея вполне закономерно.

Влияние новгородской школы проявилось в иконе вмч. Екатерины второй половины XVI в., происходящей также из Горицкого монастыря. Икона упоминается в монастырской отписной книге 1661 г. [2, с. 267]. Этот образ, возможно, пожертвовала княгиня Иулиания Дмитриевна Палецкая (инокиня Александра), супруга князя Юрия Иоанновича (дяди Иоанна Грозного), которая некоторое время проживала в Горицах [1, с. 296]. Небольшая икона (53×40 см) богато украшена, сохранились басменный оклад, сканый эмалевый венец и цата.

Святая Екатерина представлена в полный рост, почти фронтально. Силуэт ее фигуры выделяется ярким красочным пятном на серебряном фоне. В правой руке св. Екатерины – крест, в левой – развернутый свиток с текстом молитвы: «Господи, Боже, услыши молитву мою...». Мягкий овал лика имеет

тонкие выразительные черты. По санкирю оливкового тона наведено нежное вохрение теплого оттенка, причем тональный контраст незначителен. Иконописец акцентирует внимание на глазах – крупных, с удлинением разрезом. Св. Екатерина предстает в длинном широком лоратном одеянии яркого красного цвета, украшенном камнями, и темно-зеленом плаще с золотистым орнаментом. Для иконы характерна силуэтность форм. Позем иконы – нежно-зеленый. Большое значение приобретает контрастное сопоставление ярких цветовых пятен. Плоскостность изображения, четкость и определенность обобщенных форм, сочетание красного и травянисто-зеленого предполагают знакомство иконописца с новгородской художественной традицией.

В отдельных иконах Череповецкого ареала, при их заметной стилистической близости к произведениям тверской или ростовской школ, присутствуют характерные черты, присущие новгородской иконе. В собрании ЧерМО находятся иконы святых Флора и Лавра (на одной доске) и Параскевы Пятницы, которые поступили в 1930 г. из д. Пасмурово (ныне Шекснинский район Вологодской области).

Икона свв. Флора и Лавра была храмовой во Флоро-Лаврской церкви, сожженной в 1612 г. (на ее месте была построена часовня, которая также была уничтожена в 30-е годы XX в.). Святые изображены в полный рост, фронтально в сходных позах. Братья представлены людьми разного возраста: св. Флор – взрослый мужчина, св. Лавр – юноша. Заметно легкое движение фигур по направлению друг к другу, которое подчеркивается энергично очерченными складками. Этот прием помогает иконописцу создать целостную композицию. Каждый святой держит в правой руке крест, а в левой – жезл, несколько различаются лишь положения рук. Изображение Спасителя венчает всю композицию. Фигуры святых, выделяющиеся на нежно-оливковом фоне, имеют удлиненные пропорции. Иконописец избрал контрастные цвета, что характерно для изображений мучеников: св. Флор – в красно-охристом хитоне и темно-зеленом гиматии, св. Лавр – в красном плаще и зеленоватом хитоне.

Икона вмч. Параскевы Пятницы второй половины XVI в. находилась в приделе Флоро-Лаврской церкви (он был освящен во имя этой святой). Образ св. Параскевы, изображенной по пояс, полон спокойного величия. Лик выделяется довольно плотным тоном: по холодноватому оливковому санкирю положены слои теплой красноватой охры (сходно с иконой Флора и Лавра). Мягко высветлены выступающие части лика. Глаза имеют удлинённый разрез, верхнее веко, так же, как на изображении свв. Флора и Лавра, подчеркнута более длинной дугообразной линией, а нижнее веко подведено короткой линией. Внутренние концы дугообразных бровей имеют слегка вогнутую форму. В этом произведении заметную роль играют и цветовые, и тональные контрасты. Пятна киновари сопоставлены с празеленью, а нарядный белый плат, ниспадающий на плечи изысканными складками, контрастирует с более темным то-

ном лика и одеяний. Фон исполнен золотистой неразбеленной охрой, нанесенной тонким прозрачным слоем. По полю иконы проходит охристая кайма более темного оттенка, а по самому краю – узкая темно-коричневая. Имеется киноварная надпись: «Святая мученица Христова Параскева нареченная Пятница».

По мнению В.М. Сорокатого, икона свв. Флора и Лавра весьма близка тверской традиции [5, с.172]. Особенности рисунка, некоторая графичность, моделировка формы полупрозрачными слоями краски, роднит это произведение, а также икону св. Параскевы, с иконами Твери. Как известно, в тверской живописи зачастую разбеленные складки одежд сочетаются с охристо-белым или зеленоватым фоном. Однако в иконах из Гориц наблюдается активное влияние контраста в цветовом тоне соседних красочных пятен. Данные особенности скорее присущи новгородской школе. В нашем случае иконописец использует насыщенные цвета, причем теплых тонов, в отличие от тверских произведений, которые, порой, выглядят холодновато-серебристыми из-за сильно разбеленных красок. Таким образом, в двух рассматриваемых иконах при наличии влияния тверской иконописной традиции, присутствуют некоторые особенности новгородской школы. Следует заметить, что изображения свв. Флора, Лавра и Параскевы наиболее часто встречаются в иконописи именно новгородских земель. Хотя расцвет новгородской школы был позади, в течение первой половины XVI в. Новгород, в художественном плане, еще оказывает известное влияние на Москву. На периферии отдельные черты новгородской иконописной традиции проявлялось и в более поздний период.

Воздействие ведущих иконописных школ по-разному проявилось в произведениях сопредельных с Череповецким ареалом художественных центров. Например, значительное влияние на сложение иконописной традиции Белозерья оказал Дионисий и мастера его школы. В иконописном наследии Кирилло-

Белозерского и Ферапонтова монастырей достаточно много икон, созданных в русле московской школы. В памятниках Вологды и ее округи в XIV в. в большей степени отражается влияние новгородской иконописи, а в конце XV в. – московской [4].

На сложение иконописной традиции Череповецкого края оказали воздействие многие факторы. Наиболее важными из них представляются следующие. Во-первых, само географическое положение этого небольшого ареала предполагало влияние различных художественных традиций. Во-вторых, многовековые стабильные контакты местного населения и жителей Верхнего Поволжья. В-третьих, епархиальная подчиненность Ростовскому архиерейскому дому со времени освоения земель среднего Пошехонья (вплоть до конца XV в., а в отдельных случаях до начала XVII в.), на территории которого находился Череповецкий ареал художественной культуры. В-четвертых, несомненно влияние иконописной школы Великого Новгорода. Оно проявилось наиболее ярко в середине – второй половине XVI в. в связи с передачей ряда монастырей и храмов Череповецкого края Новгородской епархии. Однако воздействие новгородской иконописи не было столь значительным по той причине, что в данный период сама новгородская школа, в определенной степени, утратила чистоту своих традиций и самобытность. Тем не менее, наличие в иконописном наследии Череповецкого края выдающихся произведений иконописи, ориентированных на Новгородскую школу, убедительно подтверждают, что в период позднего средневековья существовали культурные контакты между Великим Новгородом и отдаленными художественными центрами Северо-Восточной Руси. Хотя новгородская иконопись миновала период своего наивысшего расцвета, влияние ее на сложение иконописной традиции многих северных историко-художественных ареалов, в частности, Череповецкого, несомненно.

Список литературы:

1. Летопись Горицкого монастыря // Кириллов. Альманах. – Вологда: Русь, 1994. – Вып. 1. – С. 288–342.
2. Отписная книга Воскресенского Горицкого монастыря // Кириллов. Краеведческий альманах. – Вологда: Русь, 1994. – Вып. 1. – С. 261–275.
3. Пуцко В.Г. Выносной расписной крест в Череповце // Череповец. Краеведческий альманах. – Вологда: Легия, 2002. – Вып. 3. – С. 229–242.
4. Рыбаков А.А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. – М.: Галарт, 1995. – 484 с.
5. Сорокатый В.М. Икона Воскресение – Сошествие во ад // Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков. ЦМиАР. Каталог собрания: Серия иконы / ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. – М.: Индрик, 2000. – С. 171–172.
6. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. – С. 3–216.
7. Флоренский П.А. Иконостас / [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/istas.htm> (дата обращения: 17.08.16).
8. Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. – М.: Индрик, 2005. – 536 с.