

УДК 7.033, 75.03
ББК 85.103(2), 85.143(2)
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-4-22-35

Лев Лифшиц

«Деисус со святыми Варварой и Параскевой». Попытка по-новому взглянуть на памятник, давно вошедший в историю русского искусства

В статье на основе сравнительного анализа памятников живописи 1-й половины XV века предлагается новый взгляд на давно устоявшиеся в науке датировки и оценки ряда хрестоматийно известных произведений псковской иконописи. Обращение к ним во многом продиктовано работой над томами новой «Истории Русского искусства», требующей проверки позиций и концепций, давно устоявшихся в науке. Предпринятый автором анализ позволяет ему пересмотреть существующие в науке оценки, выделяя в хронологическом ряду иконы, датируемые им 1440-и годами.

Ключевые слова:

иконопись, художественная культура, Псков, стиль, композиция, пространство, пропорции, колорит, техника живописи, левкас, лузга, ковчег, ассист, пигменты.

Икона «Деисус с тронным Христом и святыми мученицами Варварой и Параскевой» из деревянной церкви Св. Варвары в бывшем Варваринском монастыре (Музей-заповедник, Новгород) [10, с. 224–225] — хрестоматийно известный памятник псковской живописи, давно вошедший в научную и научно-популярную литературу [17, с. 75; 22, с. 9; 14, с. 114–126; 15, с. 15–17; 19, с. 241–242; 4, с. 45–46]. В первой монографической статье, ей посвященной, икона справедливо характеризуется как яркий пример, «с одной стороны, освоения в живописи Пскова новых стилистических веяний, а с другой стороны, выявления местных художественных отличий» [14, с. 115]. С момента ее появления на реставрационных выставках в 1960-х годах всеми специалистами она в полном соответствии с существовавшими в ту пору концепциями стилистического развития древнерусской живописи была единодушно датирована второй половиной XIV века [23, с. 8; 24, с. 53, 54, 59]. Наиболее полное обоснование эта датировка получила в статье М. А. Реформатской; ее поддержали и такие авторитетные исследователи, как Г. И. Вздорнов [3, с. 277–279], А. Н. Овчинников [9, с. 10–12, табл. 23–25] и В. Н. Лазарев [6, с. 75]. Но постепенно стали появляться и другие мнения, и концепции, авторы которых допускали возможность перемещения датировки иконы в начало [18, с. 188, 560] и даже в первую четверть [1, с. 296, табл. 19, 20] XV века. Высказывались даже и более радикальные суждения. Так, Л. И. Лифшиц предложил датировать икону первой третью XV века [7, с. 39, 476], а В. М. Сорокатый даже первой половиной XV века [19, с. 242].

В последние годы датировка «Деисуса со святыми Варварой и Параскевой Пятницей» концом XIV века упоминается лишь в контексте истории науки. Сегодня превалирует мнение о ее создании в первой четверти XV столетия. Так, В. Д. Сарабьянов в небольшой статье, опубликованной в альбоме-каталоге, посвященном иконному собранию Новгородского музея-заповедника, писал, что такая датировка «основывается в первую очередь на художественных особенностях памятника» [16, с. 474–477]. К сожалению, развернутого пояснения своей точки зрения

в кратком тексте он привести не мог. Чуть более развернутое обоснование своего мнения о датировке группы «варваринских икон», в которую входит «Деисус», в свое время дал В. М. Сорокатый. Согласно его концепции, три иконы, которые ранее приписывались кисти одного мастера, прозванного «варваринским», и датировались второй половиной — концом XIV века, написаны в разное время. При этом «Собор Богоматери» (ГТГ) он считал самой ранней из них и датировал как произведение «раннего XV века», тогда как особенности живописи «Деисуса с Варварой и Параскевой» заставляли его сделать вывод, что она «написана позднее» [19, с. 242]. Таким образом, вопрос, касающийся надежности датировки этого памятника, впрочем, как и многих других, нельзя назвать окончательно решенным. Это обстоятельство и заставляет нас вновь обратиться вопросу о месте иконы «Деисус» из собрания Новгородского музея-заповедника в истории развития псковской художественной традиции.

Как уже было сказано выше, границы датировки памятника в научной литературе колеблются в пределах от второй половины XIV до второй четверти XV века. Поэтому новая фаза исследования «Деисуса» начинается нами с определения критериев, на которых основываются все последующие выводы. (Ил. 1.) В первую очередь к ним относится характеристика композиционного пространства, выстраиваемого художником для размещения в нем изображений. При сравнении иконы практически с любым произведением второй половины — конца XIV века обращает на себя внимание, что в последних фон всегда обладает глубиной, позволяющей фигурам свободно двигаться, не ощущая никаких ограничений, колориту приданы свойства, отчасти уподобляющие пространство, их окружающее, атмосфере. Такого рода свойства композиционного пространства еще сохраняются в живописи первых двух десятилетий XV века, но постепенно исчезают в конце первой четверти столетия. Уже на примере иконы «Святые Варвара, Параскева Пятница и Ульяна» из Варваринской церкви в Пскове, сегодня исследователями практически единодушно датированной 1420-ми годами¹, можно хорошо видеть в какую сторону идет развитие стиля. (Ил. 2.) Глубина композиционного пространства настолько сужается, что художник для расположения в нем фигур прибегает в их постановке к резким контрастным разворотам и к сильному вытягиванию пропорций, позволяющим ему

как бы с усилием, почти балансируя, удерживать изображения в пределах заданных параметров. При этом, что очень важно, ему удается сохранить ощущение свободы движения, которое поддерживается ритмом открытых во все стороны цезур светло-желтого фона, во всех пространственных планах композиции. Необходимо обратить внимание на то, что уже в композиции иконы «Собор Богоматери» — третьей из группы «варваринских» икон — такое свойство отсутствует, ее пространство отличается большей закрытостью и стесненностью. (Ил. 3.) В этом пространстве, заметно более отцентрированном, утратившем былую масштабность, энергия движения персонажей сцены, внешне активно выраженная их позами и жестами, представляется ограниченной — все они как будто сталкиваются с незримой преградой². Наряду с ослаблением динамики и общности действия композиция начинает заметно разделяться на отдельные эпизоды.

Детальный анализ показывает, что различия между двумя иконами, еще недавно приписываемыми кисти одного мастера, касаются и решения колористических композиций, внешне почти не различимого. Их характеризуют типично псковские пигменты: коричнево-вишневые баканы в прокладках слоев санкиря, ярко-желтый аурипигмент на фонах и в светах на складках одежд, светло-розовая киноварь, резко звучащие пятна и штрихи белил, изумрудно-зеленые и темно-синие тона в письме одежд и горок пейзажа. Отличия же касаются, в первую очередь, принципов трактовки света, его взаимодействия с поверхностью красочных пятен. В случае иконы «Святые Варвара, Параскева и Ульяна» свет выглядит более подвижным. Он имеет характер по-разному окрашенных цветовых рефлексов, то чисто белых, то огненно-красных, то желтых, лежащихся главным образом на грани складом и как бы стекающих по ним. В «Соборе Богоматери» свет, подцвеченный в разные тона, в большей мере призван выявлять объемы пластических форм. Здесь он уже не стекает по поверхностям ткани, площадь и конфигурация его пятен несколько увеличивается, создавая в большей мере эффект проступания объема через поверхность складок. Былые широкие цезуры светящегося

-
- 1 Здесь к приведенным выше указаниям на мнения исследователей по данному поводу необходимо добавить замечание А. А. Турилова, касающееся палеографических особенностей надписей, хорошо сохранившихся на иконе. По его утверждению, их характер не позволяет датировать памятник ранее первой четверти XV века [20, с. 75].
 - 2 Сравнительный анализ этих двух икон был предложен в статье Л. И. Лифшица [8].



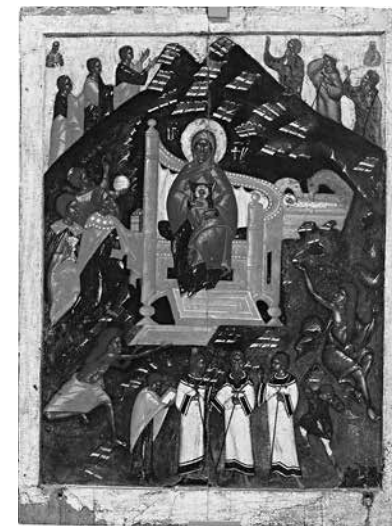
1. Деисус со святыми Варварой и Параскевой Пятницей
Псков, 1440-е (?)
Музей-заповедник, Новгород

желтого фона сдвигаются, исчезает ощущение общего светового потока и светового пространства, которые присутствуют в первой иконе.

По сравнению с двумя рассмотренными иконами, икона «Деисус со святыми мученицами Варварой и Параскевой Пятницей» из собрания Новгородского музея дает еще один и принципиально новый вариант построения композиционного пространства. Художник уподобил его неглубокой нише, в которой он так плотно располагает фигуры Христа и святых, что они, с заметным усилием придвинутые друг к другу, с трудом умещаются в ней. Намеренно подчеркивая осознанность такого замысла, автор показывает, как край плаща Варвары, задевая край лузги ковчега, готов выйти за его пределы. Пространство узкой ниши, закрытое изнутри и по бокам и открытое только спереди, напоминает просцениум, движение в котором, начинающееся от ровной поверхности желтого фона, ориентировано только в одну сторону — прямо на зрителя. Возможность иных движений, подобных тому, что мы видим в двух других иконах из Варваринской церкви, здесь полностью исклю-



2. Святые Варвара, Параскева Пятница и Ульяна. Псков, первая четверть XV в.
Государственная Третьяковская галерея



3. Собор Богоматери. Псков, вторая четверть XV в.
Государственная Третьяковская галерея

чена. Определяющим здесь является не органический ритм пластики, а абстрактный архитектурный ритм вертикалей и горизонталей. Подчиняясь ему, пропорции фигур вытягиваются по вертикали, персонажей, предстоящих Христу, мастер ставит не столько друг за другом, сколько друг над другом. Пластическая форма строится им как рельеф, выступающий только вперед, тогда как на фон она проецируется как силуэт, закрепляемый на его поверхности четко прочерченными линиями абриса. Судя по характеру поновлений, сделанных на местах нимбов, утраченных у всех персонажей иконы, первоначально они имели рельефную форму³, позволявшую зрительно отделить фигуры (особенно Варвары

3 Такие рельефные нимбы были широко распространены в иконописи Пскова в первой половине XV века. См., например, икону «Архангел Гавриил» (ГРМ) из поясного «Деисуса», части которого в результате антикварной реставрации утратили нимбы аналогичной формы и хранятся в ГТГ [1, с. 21, 296, табл. 20–23]. Такие же рельефные нимбы украшают иконы «Деисуса» из церкви Успения «с Пароменья» (Музей-заповедник, Псков). См.: [5, № 16–27].

и Параскевы Пятницы), ныне выглядящие излишне плоскими и бесплотными, от поверхности фона, и придать им весомость.

Задачу смягчения контраста между рельефом и плоским силуэтом художник решает с помощью особого построения свето-колористической композиции, в которой главную роль играют крупные красочные пятна, образующие своего рода пространственные планы. В их подборе он руководствуется несколькими принципами. Цвет практически всегда трактуется им как красочная масса, лишенная внутренней конструктивной основы, но отличающаяся ощутимой весомостью. Она всякий раз определяется мерой сгущенности красочного тона, степенью его насыщенности светом, силой его внутреннего давления на поверхность формы. Свет в рассматриваемой системе художественного мышления является ядром материи цвета, изнутри воздействующим на нее. Он может быть, как в случае с темно-синим гиматием Христа, погруженным в глубину красочной массы и почти незримым, дающим о себе знать лишь в слабых чуть подкрашенных высветлениях. Напротив, в светло-желтом цвете фона он побеждает материальную сущность его носителя — аурипигмента, достигая интенсивности свечения, сравнимого со свечением золота. В подборе и сопоставлении пятен цвета художник особое значение придает различению холодных и теплых оттенков спектра. Именно такого эффекта он достигает, например, сближая, вишнево-красный мафорий святой Варвары и почти такой же по цвету хитон Христа. Но при этом за счет разной плотности наложения слоев краски и вторжения в это созвучие ярких пятен красной подушки на троне Христа и оранжево-красного обреза Евангелия в Его руке, в мафории Варвары преобладающим становится теплая красноватая часть спектра, а в хитоне Христа — холодная багровая. Иной вариант воздействия света на цвет демонстрирует сопоставление насыщенного тона одежд Христа с высветленным за счет примеси белил холодным кораллово-розовым цветом мафория св. Параскевы Пятницы.

Столь откровенно выраженную подвижность цвета, его метаморфизм, наряду с ранее описанными особенностями композиционного построения, можно рассматривать как важнейшие приметы, характеризующие вполне конкретную стадию развития стиля живописи XV века. Тем не менее, судя по разным и часто противоречивым оценкам образного строя живописи, ее определение поддавалось с трудом. Так, В. Д. Сарабьянов называл художественные приемы автора иконы «ясными и простыми» и как важнейшую стилистическую особенность отметил

«снижение экспрессии, свойственной произведениям предшествующего периода» [16, с. 474]. В данном случае он имел в виду иконы «Собор Богоматери» и «Святые мученицы Варвара, Параскева и Ульяна» из той же Варваринской церкви. В художественном строе иконы исследователь отметил «преобладание успокоенных форм», «сосредоточенность образов, настраивающих зрителя на тихую углубленную молитву» [16, с. 474]. Тем не менее он не оставил незамеченными подробности, продолжающие нарушать вроде бы установившуюся гармонию: «Экспрессивная выразительность произведений конца XIV века уступает место духовной сосредоточенности и самоуглубленности, при том что изображенные персонажи *по-прежнему активно обращены к зрителю*» (курсив мой. — Л. Л.) [16, с. 474]. Это очень важное замечание заставляет нас задаться вопросом, насколько правомочно в данном случае употреблять такие понятия, как «экспрессия» и «гармония». По сравнению с образным строем иконы «Святые Варвара, Параскева Пятница и Ульяна» из Варваринской церкви (ГТГ) [6, с. 72, 323–324, № 76] с его подчеркнутыми контрастами, сильным нервным движением персонажей, повышенными, почти взрывными интонациями звучания колорита атмосфера «Тронного Деисуса» действительно кажется намного более спокойной, впрочем, далеко не гармоничной, хотя бы потому, что нарушается сильными красочными диссонансами. Двигаясь в этом направлении, мы обнаруживаем, что образный строй знаменитой псковской иконы XV века — «Святая Параскева Пятница и три святителя» (ГТГ) [6, с. 78, 324, № 77] — отличается еще большей уравновешенностью и спокойствием. (Ил. 4.)

Очевидно, что в «Деисусе с со святыми женами Варварой и Параскевой Пятницей» мы имеем дело с особым видом экспрессии, которая условно может быть названа внутренней. Отличающаяся максимальной сдержанностью, она, в первую очередь, дает о себе знать и в общем строе композиции, в организации колорита и в отдельных характерных подробностях манеры письма. Ровно это и было отмечено В. Д. Сарабьяновым, обратившим внимание на то, как персонажи «Деисуса», максимально скованные в движениях, активно апеллируют к молящимся, стоящим перед иконой, своими взглядами и настойчиво повторяющимися совершенно одинаковыми жестами рук, обращенных к Христу. Даже в том, как эти жесты трактованы — видны лишь кисти рук, как бы с трудом высвобожденных из пут облегающих их одежд, — в них звучит интонация не столько «тихой молитвы», как ее интерпретировал В. Д. Сарабьянов, сколько настойчивой мольбы, «умоления».

Персонажи «Деисуса» не могут преодолеть как зримые, так и некие незримые линии, заставляющие их оставаться в пределах четко обозначенных художником рамок композиции. Для каждого из них найдено его место, каждому определена его функция. И хотя фигуры максимально приближены к переднему плану, напоминая рампу сцены, ощущение дистанции, отделяющей их от мира, предлежащего иконе, не уменьшается, а усиливается. Этому способствуют выведенные на передний план почти непроницаемо темные пятна гиматия Христа и туники святой Варвары, а вместе с ними узкая ровная полоса темно-малахитового позема, в центре которого располагается орнаментированное подножие трона Христа, окрашенное в сильно контрастирующее с ним яркие золотисто-охристые и розовато-шафрановые цвета.

При всех сугубо псковских особенностях решения колористической композиции, сама логика построения пространства иконы говорит об общих тенденциях времени. Приемы уподобления пространства иконы неглубокому киоту, в который фигуры как будто вставлены и, лишь немного выходя вперед, зрительно отделяются от его фона, получили распространение в живописи православного мира в 1430-е и особенно 1440-е годы, видимо, под влиянием искусства готики. Мы можем их видеть, например, в живописи критских мастеров этого времени, в таких иконах, как «Деисус» (в рост) из монастыря Богородицы Одигитрии на Крите [27, pp. 86–87, № 9], «Св. Марина» (ГИМ) [13, с. 190, № 3] и «Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная)» (Христианский и Византийский музей, Афины) [25, pp. 118–121, № 32]. (Ил. 5.) В древнерусской живописи помимо иконы «Деисус с Варварой и Параскевой» из собрания Новгородского музея к этому же этапу развития стиля можно уверенно отнести иконы тверского «Деисусного чина», некогда находившегося в собрании А. И. Анисимова [12, с. 283–287, кат. № 10–11; 26, pp. 33, 257–261, pl. 69–86] и «Деисус» из церкви Успения «с Пароменья» (Музей-заповедник, Псков), довольно точно датируемый по времени освящения храма в 1444 году [2, с. 80–105, кат. № 16–27; 25, p. 118–121, № 32]⁴. Эта дата является одновременно и основанием для отнесения всех названных памятников, как и стилистически родственных им произведений, к 1440-м годам. Для указанной группы памятников «Деисус» из церкви «с Пароменья» является также и эталоном для пони-

4 Специально о нем см.: [11, с. 316–341].



4. Святая Параскева Пятница и три святителя. Псков, середина XV в. Государственная Третьяковская галерея



5. Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная). Греция, 1440-е. Христианский и Византийский музей, Афины

мания смысла художественных поисков, осуществлявшихся в это время. Как справедливо отметила Е. Я. Осташенко, «становится возможным приблизиться к пониманию художественного значения памятников, до последнего времени считавшихся академическими и консервативными» [11, с. 337].

Художественная концепция названных памятников основывается на всегда волновавшей псковичей идее преобразования инертной материи цвета путем извлечения из его недр света. Этим во многом определяются и драматизм их образного строя, и особенности передачи искомого эффекта средствами живописи. Однако, помимо общих черт, дававших первоначально исследователям основание относить все «варваринские» иконы к одному времени, в «Деисусе со святыми Варварой и Ульяной», как и в «Деисусном чине» из церкви Успения «с Пароменья», присутствует такое уникальное качество, которое можно определить как «эманация красочной энергии». В данном случае имеется в виду не просто присутствие в живописной композиции света, а его медленное, но постоянное истечение из красочной материи в окружающий



6. Апостол Иоанн Богослов
Икона «Деисусного чина» из церкви Успения «с Пароменья» в Пскове
Около 1444
Музей-заповедник, Псков



7. Апостол Павел
Икона «Деисусного чина»
Тверь. 1440-е (?)
Государственная
Третьяковская галерея

мир. Для достижения такого эффекта художники 1440-х годов создавали специфические колористические композиции, состоящие из трех основных планов. На первом плане они располагали наряду с самыми темными и глубокими по цветовому тону красочными поверхностями активные, часто даже поблескивающие пятна белильных светов.

По контрасту на заднем плане ими помещался ровный, подобный гладкой стене или экрану, отражающему свет, фон — ярко-желтый, или золотой, как в «Деисусном чине» из церкви Успения «с Пароменья». Средний же план решался ими как зона полутени или приглушенного света, пробивающегося из тени, хотя в нее могут проникать отдельные яркие пятна цвета, как максимально сближенные по тону, так и открыто контрастирующие друг с другом. Но это не касается манеры письма личного, представляющегося всегда почти монохромным. Поверхность ликов никогда полностью не освещенная, остается наполовину в тени, а наполовину в полутени. Лишь отдельные короткие, но очень яркие, белильные штрихи на самых выпуклых частях пластической формы подчеркивают глубину ее погружения в пространство киота, смоделированное художником, и силу ее внутреннего напряжения.

В отличие от автора «Деисуса со святыми Варварой и Параскевой Пятницей», применявшего в письме личного сокращенные приемы, создатель «Деисусного чина» из церкви Успения «с Пароменья», бывший выдающимся мастером, последовательно строит многоплановую пластическую форму, соответствующую классическим канонам. В результате ее рельеф усложняется и на пути движения света из глубины объема появляются дополнительные преграды, затрудняющие и замедляющие его. Ровно то же происходит и в многоплановом письме одежд, где наряду с очень сложной гаммой хроматических, ахроматических и смесевых тонов художник в самом верхнем завершающем плане моделировки использует крупные пятна матового, едва поблескивающего золота. Тонкие и частые лучики, расположенные по их краям, еще раз подчеркивают, с каким усилием свет отрывается от поверхности формы. Кульминацией этого процесса является вынос вперед неожиданно ярких, сияющих пятен цвета, вроде пламенно-красного оклада Евангелия в левой руке апостола Иоанна Богослова из «Деисусного чина» церкви Успения «с Пароменья». (Ил. 6.)

В тверском «Деисусном чине» из собрания А. И. Анисимова (ГТГ) та же тема взаимодействия света и цвета приобретает поистине драматический характер. Свет не только испытывает прочность красочной материи, но местами выходит на ее поверхность, оставляя на ней следы, подобные трассам молний, прорезающих небо⁵. (Ил. 7.)

5 См., например, иконы «Иоанн Предтеча» и «Апостол Павел» [26, pl. 75, 76].

Сравнивая упомянутые иконы псковских и тверских мастеров, созданные, по всей видимости, в 1440-е годы, можно констатировать, что отмеченная нами высокая мера внутреннего, с трудом сдерживаемого напряжения заметно снижается в произведениях, появившихся ненамного позже, вроде икон «Св. Параскева Пятница и три святителя» (ГТГ), «Богоматерь Любятовская» (ГТГ) [6, с. 78, 324, № 75, 76], «Богоматерь Одигитрия» с «Преображением» (на оборотной стороне) (ГРМ) [21, с. 184–190].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алпатов М. В., Родникова И. С. Псковская икона XIII–XVI веков. Л., 1990.
2. Васильева О. А. Иконы Пскова. М., 2012. Т. 1.
3. Вздорнов Г. И. Живопись // Очерки русской культуры XIII–XV веков. Ч. 2: Духовная культура. М., 1970. С. 254–377.
4. Гальченко М. Г. Надписи на древнерусских иконах XII–XV вв. М., 1997.
5. Иконы Пскова. М., 2012. Т. 1.
6. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.
7. Лифшиц Л. И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века. Становление местной художественной традиции. М., 2004.
8. Лифшиц Л. И. Вновь о «варваринских иконах» // Археология и история Пскова и Псковской земли. Семинар имени академика В. В. Седова. Материалы 54-го заседания. Псков, 2009. С. 113–129.
9. Овчинников А. Н., Кишилов Н. Б. Живопись древнего Пскова XIII–XVI вв. М., 1971.
10. Окулич-Казарин Н. Ф. Спутник по древнему Пскову (любителям родной старины). Псков, 1913 (переиздание: Псков, 2001).
11. Остащенко Е. Я. Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья в Пскове. К вопросу о содержании искусства середины XV века // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М., 2014. С. 316–341.
12. Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века. М.: Наука, 1979.

13. Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. Каталог выставки. М.–Афины, 1995.
14. Реформатская М. А. Об одной группе памятников псковской станковой живописи второй половины XIV века // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 114–126.
15. Реформатская М. А. Псковская иконопись XIII – начала XV века (К уяснению понятия «местная школа»). Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1979.
16. Сарабьянов В. Д. Деисус с мученицами Варварой и Параскевой Пятницей // Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М., 2008. С. 474–478.
17. Силин Е. И., Реформатская М. А., Мнева Н. Е. Краткий путеводитель по древнерусской станковой живописи и шитью Новгорода и Пскова [рукопись] // ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 68. Ед. хр. 341.
18. Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982.
19. Сорокатый В. М. Псковская икона конца XIV – начала XV в. // Древнерусское искусство. XIV–XV вв. М., 1984. С. 226–242.
20. Турилов А. А. Заметки о палеографической датировке некоторых псковских икон XIV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 209–216.
21. Шалина И. А. Псковские иконы XIV–XV вв. из собрания Русского музея: вопросы стиля и времени создания // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 167–208.
22. Ямщиков С. В. Раскрытые шедевры // Творчество. 1963. № 12. С. 9.
23. IV Реставрационная выставка. Каталог. М., 1963.
24. V Реставрационная выставка. Каталог. М., 1965.
25. Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998.
26. Popov G. Tver Icons. 13th –17th centuries. St. Petersburg, 1993.
27. The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete/Ed. by M. Vassilaki. Athens, 2010.