

Два серебряных креста-складня XVII в. в Ростове Великом

В.Г. Пуцко

Произведений русского серебряного дела XVII в. сохранилось значительно больше, чем образцов торевтики предшествующего времени. Тем не менее и здесь встречаются уникальные изделия, интересные по исполнению и своей исторической судьбе. Почти каждое из них может служить предметом специального исследования. К сожалению, особого внимания, однако, удостоиваются единичные памятники, тогда как другие продолжают оставаться в неизвестности, подобно многочисленным ничем не примечательным музейным экспонатам. В сущности, почти-тельное отношение к ювелирным изделиям сакрального характера уже предопределено их назначением служить принадлежностью церковной утвари, литургическими предметами, иногда — реликвариями. Последнее особенно характерно для напрестольных крестов, обозначенных перечней мошей и иных реликвий, которые представляют ценный исторический источник. Таковым является и сам крест, выполненный в определенной художественной манере и имеющий свою, порой весьма примечательную, иконографию.

В коллекции церковного художественного серебра Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» преимущественно находятся произведения, происходящие из местных и окрестных храмов и монастырей. Но есть также и отдельные примеры неожиданного появления изделий изда-далека, хотя и обусловленные конкретными причинами. Стоит вспомнить хотя бы о кресте-мошевице, завезенном во время первой мировой войны монахинями Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке¹. Были и иные подобные случаи, о двух из них здесь пойдет речь.

Известно о том, что в 1922 г. под предлогом «борьбы с голодом» проведено массовое изъятие церковных ценностей, в сущности, тотальное, не пощадившее многие выдающиеся произведения ювелирного искусства, имевшие общекультурное значение. Лишь в исключительно редких случаях удавалось местным и центральным музеям добиться сохранения изъятых предметов. В частности, судьба оказалась благо-склонной к серебряному складному кресту, переданному из Главмузея в том же году в Ростовский музей древностей² (ил. 1, 2). Предыдущий владелец неизвестен.

Крест, разм. 15,2x12,5x1,6 см, четырехконечный, с полукруглыми либо округленными концами, состоящий из двух равновеликих, соединенных шарнирами частей, которые, в свою очередь, составлены из нескольких

серебряных, покрытых гравированными изображениями и надписями позолоченных пластин. С внутренней стороны в каждом случае накладная ажурная пластина с резными надписями и орнаментом служит обрамлением для шести сюжетных композиций иконного характера, состав которых носит индивидуальный характер. Внешняя сторона створок, скорее всего, первоначально была гладкой, и выполненные на ней в совершенно иной манере изображения и надписи появились позднее. В верхней части обеих створок выступают шарики с петлями для продевания шнура, а с боковой стороны – трубчатые петельки со вставляющимися в них штырем, прикрепленным к короткой цепочке. Все свидетельствует о путевом назначении креста, носимого на груди, а в раскрытом виде представляющего разновидность походной божницы с элементами иконостаса. По крайней мере, так может быть воспринят этот крест-складень, иконографическая программа которого существенно отличается от наперсных крестов XV – XVI вв., обычно украшенных праздничным циклом, либо изображениями Распятия и святых³.

На правой створке в средокрестьи расположено Распятие, по сторонам – Ветхозаветная Троица и Благовещение, вверху – Воскресение Христово, внизу Успение Богородицы, а также святитель Афанасий с преподобными Макарием и Онуфрием. На левой створке, соответственно, – Богоматерь Печерская с преподобными Антонием и Феодосием, по сторонам в молении – евангелист Матфей, святитель Никола, евангелист Марк и евангелист Лука, Иоанн Предтеча, Иоанн Богослов; ниже – апостолы Петр и Павел; под ними – московские святители Петр, Алексей и Иона; вверху – Нерукотворный Спас. Сочетание сюжетов в целом весьма логичное, а их распределение на плоскости в целом близкое к принятому на наперсных крестах. Как иконографическую особенность надо отметить расположение среди евангелистов Иоанна Предтечи и Николы, тогда как в Деисусном чине их место определяется иначе: первого – впереди, а второго – сзади апостолов. Изображение московских святителей недвусмысленно указывает на происхождение заказчика креста. Труднее однозначно объяснить нижнюю композицию правой створки, судя по помещенному над фигурами святых изображению Нерукотворного Спаса, целиком перенесенную из иконописи. Изображен в саккосе и митре мог быть лишь константинопольский патриарх Афанасий I (1289-1293, 1303-1309), скончавшийся после 1311 г. и вскоре причисленный к лику святых (память 24 октября). Частица его мощей обозначена уже среди реликвий, вложенных в золотой крест-мощевик начала XV в., из ризницы Троице-Сергиева монастыря⁴. Преподобный Макарий Великий Египетский, скончался около 390-391 г. (память 19 января). Преподобный Онуфрий Великий тоже подвизался в IV в. в Египте (память 12 июня); был более почитаем на Украине. Говорить о патрональном подборе святых в данном случае не приходится, хотя нельзя исключать, что один из них был тезоименит заказчику креста. Иконография композиций

праздничного цикла в целом соответствует распространенной в Москве в первой половине XVII в.

Изображения в манере линейной резьбы, подобные представленным на внутренней стороне описываемого креста, получают широкое распространение в московском серебряном деле первой половины XVII в. Иногда это позволяет мастерам воспроизводить, усиливая рисунок чернью, сложнейшие композиции, примером чему может служить дробница на сюжет «Сказания об иконе Владимирской Божией Матери»⁵. Наблюдается большое разнообразие индивидуальных манер исполнения, в определенной степени также учитывающих характер графического оригинала. В данном случае, думается, все же нельзя изделие уверенно локализовать Москвой, принципиально не отрицая причастность к изготовлению столичного ювелира. К этой осторожности побуждают несколько обстоятельств. Во-первых, форма креста не является типичной для московских изделий данного периода. Во-вторых, московская иконография отчасти проникает в киевскую книжную гравюру уже в начале XVII в., свидетельством чему служат иллюстрации Минеи Праздничной (Анфологиона) киевско-печерской печати 1619 г.⁶ Правда, это был лишь эпизод, и в дальнейшем украинская гравюра развивается в русле европейских художественных стилей. Может быть, не следовало бы придавать особо большое значение воспроизведению изображения Богоматери Печерской, если бы оно не занимало перекрестье левой створки креста, что свидетельствует о весьма важном значении образа для заказчика. В плане иконографии композиция представляет упрощенный вариант гравюры Акафистов киево-печерской печати 1637 г.⁷ Нельзя не заметить, что Успение Богоматери представлено на правой створке именно в том иконографическом изводе, что и на рамках («фортах») киево-печерских изданий первой половины XVII в.⁸ Он соответствует иконописным спискам, генетически связанным с константинопольским оригиналом третьей четверти XI в.⁹ Присмотревшись, нельзя не обратить внимание на определенную стилистическую адаптацию двух названных композиций в стиле все-таки московской гравюры по серебру. Образ Нерукотворного Спаса, несомненно, русского извода, получившего распространение в XVI – XVII вв.¹⁰ В украинской иконописи известен иной вариант, более реалистический.

Отсутствие каких-либо существенных иконографических особенностей делает излишним описание каждой из представленных композиций, воспроизведенных умелой рукой. Монограммы и единственная сопроводительная надпись, расположенная под убрусом Нерукотворного Спаса, нанесены тем же легким движением резца. Манера выдает опытного мастера, являвшегося носителем московской художественной традиции. О том, где именно он выполнил данную работу, говорить не приходится. Можно лишь утверждать, что сопроводительные надписи ко всем изображениям, кроме Нерукотворного Спаса, расположенные на обрамляющей наклад-

ной ажурной пластине, нанесены иной рукой и отличаются характером начертаний букв с употреблением столь характерной для украинского эпиграфического устава XVII в. «сигмы», заимствованной из греческого алфавита. Представляется довольно вероятным, что украинский (скорее всего, киевский) мастер приступил к изготовлению креста-складня, уже имея пластины с гравированными изображениями, состав которых был перечислен. Оформление обрамления состояло в том, что, как правило, над соответствующим изображением располагалась сопроводительная надпись, а оставшаяся свободной плоскость покрывалась геометрическим орнаментом. Его мотив — гладкий бегунок на заштрихованном фоне. Ритмичность рисунка не везде одинакова. На левой створке он выполнен несколько небрежно.

Сопроводительные надписи и монограммы можно представить так:

ВОСКРЕСЕНИЕ ХВО-СТАТА ТРОИЦА-МРЮ РАСПАТИЕ:
ІВАНЪ-БЛГВЪЩЕНІЕ БЦІ-ОУСПНІЕ ПРТОЙ: БЦІ:-
С МАКА: АФАНА: ОНОФРЕИ; ІС ХС НЕУКОТВОРЕНІ УБРУСЪ
ГАНЪ-МАТЪЕІ НИКОЛА МАРКО-ПРАПТ: МРЮ ГР ФЕОДО-
ЛЪКА ГРЕДЧА ІВАНЪ ЕВАНГ-Σ ΑΠΛΣ ΠΕΤΡΣ И ПАВЕЛЪ-
ΠΕΤΡΣ ΑΛΕΞΕΙ ΙΟΝΑ Μ.

В приведенном воспроизведении есть написания имен, которые не являются традиционными для русских памятников¹¹. Для сравнения можно привести серебряный позолоченный наперсный крест, разм. 9,2 x 6,5 см, с гравированными изображениями, середины XVII в., найденный при раскопках в Спасском соборе в Чернигове¹². Этот образец московского серебряного дела показателен тем, что имеет изображения в медальонах уже четырех митрополитов и, следовательно, выполнен после 1652 г. Одним из лучших произведений киевского ювелирного искусства данного времени является серебряная панагия киевско-печерского архимандрита Иосифа Тризны, изготовленная мастером Федором в 1655 г.¹³ Манера линейной резьбы здесь сочетается с иной, отмеченной применением штриховки, как в книжной гравюре. Этот сравнительный материал лишь подтверждает сделанное наблюдение относительно выполнения изображений на внутренней стороне креста русским серебряником, а надписей на обрамлении — киевским.

В Киеве крест-складень был украшен гравировкой с внешней стороны створок, тоже позолоченной. На левой створке, в закрытом виде оказывающейся верхней, средокрестье заполнено изображением Распятия; по сторонам, в боковых рукавах креста, — полуфигуры скорбящих Марии Магдалины и Марии Иаковли;верху — олицетворения Солнца и Луны; внизу — Бичевание Христа. Распятие с широким, четырехконечным крестным деревом, плоскость которого покрыта точками;верху обычная табличка с обозначением: ІНЦІ. Внизу пирамидальные сооружения, заметно отличающиеся от встречающихся в традиционных

изображениях и обозначающих Иерусалим. Фигура распятого Христа с явным нарушением пропорций человеческого тела: большеголовая, с длинными простертыми руками и укороченными ногами. В трактовке элементы примитивизма. На фоне — крупные, покрытые штриховкой монограммы ИС ХС (с сигмой) и обозначение победы: НИКА, где первые две буквы в виде лигатуры. Не исключено, что образцом могла послужить гравюра заставки Триоди Цветной (Пентикостариона) львовской печати 1642 г., либо заставки Требника (Евхологиона) львовской печати 1645 г.¹⁴ Довольно примитивно воспроизведены и предстоящие две Марии, с весьма условно трактованными жестами, выражающими скорбь. Вверху покрытые плотно нанесенной косо́й штриховкой олицетворения небесных светил в окружении звездного неба. Описываемое изображение, с его уже отмеченными элементами, в целом может быть соотнесено с образцами украинской народной иконописи первой половины XVII в. Один из них — большая по размерам сложная композиция «Страсти Христовы» из церкви Преображения в с. Скола на Бойковщине¹⁵. Ниже изображения светил, над Распятием, помещена следующая трехстрочная рифмованная пояснительная надпись:

СА́НЦЕ ВО ТМѸ ПРЕЛОЖИСА
 ЛУ́НА ВО КРО́В ПРЕТВОРИСТА
 БѢ́З БО НА КРѢТѢ ПАВИСТА

Подобные дескриптивные вирши характерны для украинской поэзии середины XVII в.¹⁶ Ниже, под Распятием, изображено Бичевание Христа, со следующей надписью: СЕ ПОБОЛѢ ЗА ГРѢХИ НѢША — отклик на слова Первого соборного послания апостола Петра (11:24). Композиционная схема с изображением в центре привязанного к колонне Христа, истязуемого палачами, в европейском искусстве прослеживается со второй половины XIV в.¹⁷ Непосредственным образцом в данном случае могла послужить подвергнутая некоторому упрощению гравюра Триоди Цветной (Пентикостариона) киево-печерской печати 1631 г.¹⁸ Примитивизация, сопровождающаяся некоторой перестановкой фигур, показательная для одного из направлений художественного ремесла, получившего развитие в Киеве к середине XVII в.

На внешней стороне нижней створки креста-складня выгравирован крупный Голгофский восьмиконечный крест с обычными монограммами и криптограммами, общими для греческих и славянских произведений, с заменой лишь отдельных букв. Поэтому излишне здесь приводить детальное описание данной композиции, выполненной тщательно, но не совсем искусно. Значительно больший исторический интерес представляет расположенная сверху, в пять строк, владельческая надпись:

МОЛЕНІЕ ГОЛОВЫ МОСКОВЗ/СКИХЪ СТРЕЛЦО/
 МАТФЕА ТИМО/ФЕЕВИЧА СПАГІНА.

Матвей Сипягин появляется в Киеве в 1669 г. с 473-мя стрельцами. Это следует из донесения в Москву боярина П.В. Шереметева, позже указано у него уже 513 стрельцов¹⁹. Тот же Шереметев затем поручает Матвею Сипягину в том же 1669 г. принять письма у приехавшего в Киев польского ротмистра Франца Орашковского²⁰. Упомянут Матвей Сипягин под 26 октября 1669 г. в выписке о расходе денежных сумм и других предметов, посланных из Смоленска в Киев «великого государя жалованья ратным людям с головами»²¹. Ровно через три года, 26 октября 1672 г., игумен Михайловского Златоверхого монастыря Феодосий Софонович и киево-печерский архимандрит Иннокентий Гизель извещали прибывшего из Москвы стрелецкого голову Матвея Сипягина о негативном влиянии политики гетмана Петра Дорошенко на Украине²². Это было очень важным в тогдашних условиях, характеризующих русско-украинские отношения²³. С учетом этих данных изготовление описываемого креста-складня в Москве надо отнести к середине XVII в., а киевские доделки – ко времени около 1670 г. Таким образом, гравировка на внешней стороне створок выполнена позже изготовления стилистически сходного серебряного ковчега для креста-мошевика середины XVI в., принадлежавшего ближнему боярину, дворецкому и воеводе В.В. Бутурлину²⁴.

Другой серебряный крест-складень, хранящийся ныне в Ростове Великом, тоже явно не с простой, хотя явно не столь запутанной историей (ил. 5, 6). Он тоже четырехконечный, с расширенными концами, разм. 14,4 x 12,3 x 2,0 см, полый внутри, с открывающейся на шарнире пластиной лицевой стороны. Корпусная часть креста-складня с внутренней стороны разделена перегородками на пять неравных частей, служащих ковчезцами для реликвий (ил. 7). Верхняя створка с двух сторон, а нижняя – лишь с внешней, украшены гравированными изображениями. Наверху ушко для продевания шнура. Изделие приобретено музеем в 1925 г. в Ростове у П.И. Добронравина²⁵. При этом была записана легенда, проливающая свет на происхождение креста: последнему владельцу «передан от отца, священника Петроградской губернии Гдовского уезда Тупицинской волости села Прибужа Иоанна Добронравина, а ему подарен в 70-х гг. XIX в. помещицей Хвостовой, проживавшей в родовом имении «Черново» Прибужского прихода, проданном впоследствии кн. Салтыкову». Таким образом, произведение оказалось привезенным в Ростов из окрестностей Гдова. Насколько, исходя из этого, можно потенциально рассматривать этот крест в качестве образца псковского серебряного дела?

Украшающие плоскости серебряного креста гравированные изображения выполнены в традиционной манере линейной резьбы и, на первый взгляд, производят впечатление большой древности. Однако при более внимательном изучении становится очевидным, что иконография и стиль заметно европеизированы, и, следовательно, можно говорить об

изготовлении не ранее второй половине XVII в. Необходимо рассмотреть представленные изображения детально.

Композиции Распятия на лицевой и оборотной сторонах верхней створки креста-складня, как можно сразу заметить, очень схожи, явно выполнены по одному образцу, но при этом не идентичны, поскольку в воспроизведении его проявилась вариативность, свойственная индивидуально осуществляемой резьбе. Хотя нет оснований признать в обоих случаях руку одного и того же мастера. Это весьма показательный пример, заслуживающий внимания при отождествлении работ определенного ремесленника, обычно отличающихся в деталях. Общий характер рисунка делает вероятным предположение о следовании гравюре на дереве, в композиции которой могли быть, разумеется, полнофигурные изображения предстоящих у креста. В центре – выделенное более крупными размерами изображение восьмиконечного крестного древа с довольно массивной фигурой распятого Христа, со слегка прогнутыми в локтях руками. В иконографическом варианте лицевой стороны торс и ноги в коленях более заметно изогнуты, чем в находящемся на оборотной. Полуфигуры предстоящих, трактованных в виде групп Богоматери с мироносицами и Иоанна Богослова с сотником Лонгином, в первом случае на большем отдалении от креста, чем во втором. Скорбящие херувим и серафим сверху – в разных ракурсах, различного рисунка и расположения на плоскости. Очень незначительные различия в жестах предстоящих; нимбы вокруг голов в первом случае обозначены непрерывной тонкой линией, которой выполнен весь рисунок, тогда как во втором – короткими насечками, воспринимаемыми как концы исходящих от головы лучей; на лицевой стороне это отличает лишь нимб Христа с обычным крестчатым делением. При схожих технических приемах оказываются, однако, различно трактованы лица. Есть определенные отличия и в начертаниях сопроводительных надписей, хотя все говорит за то, что они нанесены одной рукой. По крайней мере, версию о работе двух различных ремесленников при таком соотношении деталей было бы трудно обосновать. Явно не было в том и никакого смысла, чтобы к выполнению одного сравнительно простого изделия привлекать несколько мастеров.

Оба варианта Распятия, представленные описываемой линейной резьбой, производят противоречивое впечатление: традиционная иконография оказывается в барочной интерпретации, сказывающейся преимущественно в характере художественных форм. Однако не совсем понятно: ранний ли образец подвергнут существенной переработке или, напротив, это результат приспособления западной гравюры, содержавшей детали, совершенно неприемлемые для православного церковного искусства. Одна из них – положение ступней ног распятого Христа, здесь воспроизведенное безукоризненно. Но как в византийском, так и в древнерусском искусстве нет изображения тернового венца на главе, который появляется на Западе уже в XII – XIII вв., и лишь во второй

половине XVII в. проникает в практику русских мастеров²⁶. Здесь «пальма первенства» едва ли не принадлежит школе Оружейной палаты в Москве, прозападные тенденции которой в иконописи, казалось, не знали пределов²⁷. Вполне вероятно, что непосредственным проводником западной иконографии Распятия явилась украинская книжная гравюра, где изображение Христа в терновом венце, аналогичное изображению на рассматриваемом серебряном кресте, появляется уже в 1629 г., в Служебнике киево-печерской печати²⁸. Таким образом, ориентировочно следует предположить изготовление рассматриваемого креста-складня именно во второй половине XVII в. К сказанному надо добавить, что подобное изображение оказывается и среди листовой русской гравюры этого времени с ее фольклорной интерпретацией иконного образа²⁹.

В какой мере серебряный крест-складень, происходящий из окрестностей Гдова, можно считать произведением псковского художественного ремесла? Наряду с иной известна и подобная манера резьбы местных мастеров Пскова конца XVII в.³⁰ Между тем, бытовавшие в этом регионе напрестольные кресты указанного времени различны как по своей иконографии, так и по стилистической характеристике³¹. Но среди них нет ни одного, который обнаруживал бы ближайшее сходство с оказавшимся в Ростове. Правда, ограниченный подбор сравнительного материала еще не гарантирует правомерность отрицательного вывода, и поэтому надо также учесть иные данные произведения, которые, казалось бы, выглядят второстепенными.

На внешней стороне нижней створки описываемого креста-складня тоже есть гравированные изображения, выполненные рукой того же самого мастера. Вверху представлена Ветхозаветная Троица. Средокрестье занимает образ Богоматери Знамение; справа от нее — архангел Михаил, слева — святитель Николай, обозначенный сопроводительной надписью как Николае. Внизу — преподобный Стефан, двуперстно благословляющий правой рукой, держа в левой тонкий свиток. Церковный месяцеслов знает несколько преподобных с этим именем, но лишь один из них обнаруживает иконографическое сходство («стар, сед, с большой бородой») — это Стефан Хинолакский, память которого 14 января³². Он жил в VIII в. и был основателем Хинолаковой обители близ Халкидона. Его изображение могло появиться на кресте лишь в силу каких-то особых причин, поскольку святой не принадлежал к числу общепочитаемых на Руси. Возможно, он был патрональным святым заказчика изделия. Не способствует локализации креста-складня и сюжетный состав иных изображений. Казалось бы, Ветхозаветная Троица может с некоторой определенностью указывать на псковское происхождение; однако иконографический извод — московский («рублевский»), и, следовательно, трудно видеть в нем реплику храмовой иконы собора в Пскове. Сочетание Троицы и образа Богоматери Знамение, как известно, является обычным для панагий. Архангел Михаил и святитель Николай были столь по-

пулярны на Руси, что помещение их полуфигур рядом с изображением Богоматери не дает повода для каких-либо суждений относительно происхождения изделия.

Крест служил реликварием-мошевиком, о чем свидетельствуют надписи на торцовых его сторонах: на верхней — камень Гроба Господня; на нижней — «ладан от росы небесная», слева — мощи св. Ионы, архиепископа Новгородского, справа — мощи св. Иоанна, архиепископа Новгородского (ил. 8-10). Первая из упомянутых надписей выполнена в технике оброна, характерной для конца XVII в. упрощенной вязью, в две разномасштабные строки. Остальные три надписи нанесены эпиграфическим уставом того же времени. Происхождение первых двух реликвий излишне комментировать, поскольку подобные евлогии в течение столетий приносили паломники, посетившие Палестину. Архиепископ Иона Новгородский скончался 5 ноября 1470 г., празднование ему установлено в 1549 г.; мощи в XVII в. находились «на верхъ земли, в раце древяне»³³. Архиепископ Иоанн Новгородский скончался в 1185 г., память 7 сентября; празднование установлено в 1547 г., мощи перенесены «из темницы в верх» новгородским митрополитом Макарием в 1663 г., и тогда же установлено празднование святителю 1 декабря³⁴. Итак, в последние десятилетия XVII в. мощи обоих новгородских архиепископов действительно могли быть помещены в этот серебряный крест. Был ли он изготовлен в Новгороде или в Пскове — состав реликвий не позволяет сказать определенно. Впрочем, при миграции мастеров это уже не имеет принципиального значения.

Но в датировку креста-мошевика все же можно внести небольшое уточнение. В изображении Распятия, в обеих композициях, вверху, в облаках, вместо изображения Бога Саваофа, чаще всего встречающегося на русских крестах после 1677 г., буквенное обозначение — Богъ. Оно заимствовано из гравюры и, соответственно, указывает на выполнение креста около 1700 г. Все иные отмеченные особенности не противоречат этой дате.

**

¹ Пуцко В.Г. Мнимый крест Параскевы Полоцкой // Беларускія старажытнасці. Мінск, 1972. С. 210-219; он же. Славянская надпись на кресте-реликварии из Полоцка // Slovo: Časopis Staroslavenskog zavoda «Svetozar Ritig». Sv. 30. Zagreb, 1980. С. 101-113.

² Инв. № Ц-922/629. Позже крест значился под инв. №№: КП-17150; РМК-2225; ДМ-647; Б-198.

³ Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII — XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960. Рис. 15 а-б, 18 а-б. С. 287-306. №№ 133-149.

⁴ Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. // САИ. Вып. Е 1-49. М., 1971. С. 32-33. Табл. 2. № 2.

⁵ См.: Антикварное объединение «Гелос»: Коллекционный аукцион № 27. Искусство России, Западной Европы и Дальнего Востока XVIII — XX веков. М., 1998. № 195. Разм. 18,3 x 8,6 см.

- ⁶ Каменева Т.Н., Гусева А.А. Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв. Каталог изданий ГБЛ. Вып. I. М., 1976. № 28. Илл. 385, 400.
- ⁷ Там же. № 66. Илл. 607.
- ⁸ Там же. Илл. 795, 798.
- ⁹ См.: Пуцко В. Печерська ікона Успіння Богородиці: легенда і дійсність // Родовід. Ч. 9. Київ, 1994. С. 65-72; он же. Икона Успения Богоматери из с. Красное Гороховецкого уезда и утраченная киево-печерская реликвия 1073 г. // Рождественский сборник. Вып. III. Ковров, 1996. С. 75-83.
- ¹⁰ Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005. №№ 25-28. Илл. 79, 101, 114, 115, 119.
- ¹¹ Ср.: Успенский Б.А. Из истории русских канонических имен. М., 1969.
- ¹² Макаренко М. Чернігівський Спас: Археологічні досліді року 1923. Київ, 1929. С. 17-19. Рис. 16, 17.
- ¹³ Петренко М.З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. Київ, 1970. С. 93, 95; Мішнев О. І. Пнагіар 1655 року київського майстра Федора // Мистецька спадщина: Матеріали і дослідження. Київ, 1993. С. 67-70.
- ¹⁴ Каменева Т.Н., Гусева А.А. Украинские книги кирилловской печати... Вып. I. Илл. 220, 234.
- ¹⁵ Откович В.П. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. Київ, 1990. С. 32, 33.
- ¹⁶ См.: Українська поезія: Середина XVII ст. Упорядники В.І. Крекотень, М.М. Сулима. Київ, 1992.
- ¹⁷ Примеры см.: Dobrzeniecki T. Catalogue of the Mediaeval Painting (Gallery of the Mediaeval Art. Vol. I). Warsaw, 1977.
- ¹⁸ Каменева Т.Н., Гусева А.А. Украинские книги кирилловской печати... Вып. I. Илл. 539.
- ¹⁹ Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археграфическою комиссиею. Т. VIII. 1668-1669, 1648-1657. СПб., 1875. С. 196, 199. № 59, 60.
- ²⁰ Там же. Т. VIII. С. 207. № 65.
- ²¹ Там же. Т. IX. 1668-1672. СПб., 1877. Стб. 114. № 25.
- ²² Там же. Т. XI. СПб., 1879. С. 8.
- ²³ Подробнее см.: Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх. Київ, 1922; Шевченко Ф.П. Політичні та економічні зв'язки України з Росією в середині XVIII ст. Київ, 1959.
- ²⁴ Николаева Т.В. Семейная реликвия Бутурлиных // Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л., 1985. С. 397-407.
- ²⁵ Инв. № Ц-925/188. Крест также значился под инв. №№: 4250; КП-24114; М-2108; 50171. Немного погнуты углы лицевой стороны, утрачена стенка правого конца поперечной перекладины верхней створки, возле шарнира.
- ²⁶ Ср.: Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 357.
- ²⁷ См.: Русская живопись XVII – XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1977. Илл. на с. 40, 57; Силаева Е.И. Произведения иконописцев Оружейной палаты Московского Кремля из собрания Останкинского дворца-музея. Каталог. М., 1992. С. 16. № 4.
- ²⁸ Пуцко В.Г. Розп'яття в киево-печерській гравюрі першої половини XVII ст.: питання іконографії й стилю // Могилянські читання: літературна і видавнича діяльність Києво-Печерської лаври XI – XX ст. Київ, 2002. С. 162-172.
- ²⁹ Мишина Е.А. Ранняя русская гравюра: вторая половина XVII – начало XVIII века. Новые открытия. Л., 1979. С. 13. № 6.
- ³⁰ Постникова-Лосева М.М. Серебряное дело Пскова XVI – XVII веков // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 169-171.

³¹ См.: Родникова И.С. Напрестольные серебряные кресты из собрания Псковского музея // Ставрографический сборник. Кн. II: Крест в Православии. М., 2003. С. 224-237.

³² Фартусов В.Д. Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года: Опыт пособия для иконописцев. М., 1910. С. 154-155.

³³ Барсуков Н. Источники русской агиографии. СПб., 1882. Стб. 272-273.

³⁴ Там же. Стб. 247-249.