УДК 745 “16”:281.(477-25)

Варивода А. Г.,
старший науковий співробітник
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

ТЕМА СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ В УКРАЇНСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ ГАПТУВАННІ XVII СТ. (за матеріалами колекції національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)

У статті розглядаються особливості іконографії теми Страстей Христових у гаптуванні українських богослужбових тканин та священицьких риз XVII ст. Здійснено стилістичний аналіз гаптованих творів із зображеннями страсних сюжетів з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Ключові слова: іконографія, гаптування, богослужбові тканини, літургія.

В статье рассматриваются особенности иконографии темы Страстей Христовых в золотном шитье украинских богослужебных тканей и облачений XVII ст. Проведено стилистический анализ вышитых произведений с изображениями страстных сюжетов из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника.

Ключевые слова: иконография, шитье, богослужебные ткани, литургия.

This article describes the specific characteristics of the iconography of the theme of Christ's Passion in goldwork embroidery Ukrainian liturgical fabrics and priestly vestments of the XVII century. The author analyses the style of embroidered works from the collection of the Kyiv-Pechersk National Historical and Culture Preserve.

Key words: iconography, embroidery, liturgical fabric liturgy.

Увагу багатьох, хто цікавиться історією українського мистецтва, привертає традиція церковного гаптування – вишивки золотими та срібними нитками риз і тканин, призначених для відправи літургії – головного християнського богослужіння. Найбільш яскравого розквіту українське церковне гаптування мало впродовж XVII–XVIII ст. В комплексі з такими провідними видами сакрального мистецтва, як монументальний живопис, іконопис, металообробка та сницарство, гаптування створювало неповторну духовно-емоційну атмосферу інтер’єру українського барокового храму. Численні пам’ятки церковного гаптування (переважно київських осередків шитва та Лівобережної України), представлені в колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника як унікальними творами, так і речами масового виробництва, свідчать про надзвичайну популярність цього виду мистецтва, зумовлену інтенсивністю художнього життя та розквітом меценатства на українських землях в означений період.

Актуальність вивчення українського церковного гаптування як унікального та специфічного різновиду сакрального мистецтва викликана постійно зростаючим

інтересом до національної культурної спадщини – великої сили для консолідації та соборності українського суспільства, особливо в кризові періоди його розвитку. Церковне гаптування, яке ще кілька десятиліть тому вважалося вимерлим видом мистецтва, переживає сьогодні період відродження. Формування фахового теоретичного підґрунтя на основі чисельних пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника є необхідною умовою для подальшого розвитку українського церковного гаптування та набуває актуальності в світлі пошуку національних форм релігійного самовираження.

Мета даної статті полягає у висвітленні особливостей іконографії теми Страстей Христових в українському церковному гаптуванні XVII ст. на прикладі пам'яток з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Розвиток страсної іконографії в творах сакрального шитва неодноразово висвітлювалося в працях українських вчених. Чинники, що вплинули на формування композиційних схем страсних сюжетів, та іконографічні джерела низки гаптованих творів розглядаються Т. Кара-Васильєвою. Зображення сцен Страсного циклу на літургійних покровах зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького докладно аналізуються Р. Косів. Дослідниця залучає широкий історико-культурний та богословський контекст, який висвітлює взаємозв'язок між символікою літургійних обрядів та поширенням страсних сюжетів в оформленні сакральних тканин.

Проте і досі актуальною залишається необхідність комплексного підходу до вивчення церковного гаптування, що передбачає, зокрема, поглиблене вивчення впливу літургійного богослов'я на історію виникнення, становлення символіки та поширення окремих іконографічних сюжетів шитва. Дослідження страсної іконографії в контексті традиції спомину страждань та смерті Христа в літургії дозволить виявити богословські мотиви для художнього осмислення даної теми в творах українського церковного гаптування XVII ст.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше до уваги фахівців буде представлено низку пам'яток українського церковного гаптування XVII ст. з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Час інтенсивного розвитку іконографії циклу Страстей Христових в українському образотворчому мистецтві припадає на період Пізнього Середньовіччя. Найбільш ранні зразки страсних сцен, які послідовно ілюструють Хресний шлях Спасителя від "В'їзду до Єрусалиму" до "Воскресіння", відомі за монументальними розписами. Це фрески XIV ст. з нави церкви св. Іоанна Богослова в Луцьку, фрески вівтаря Троїцької каплиці в Люблінському замку (1418 р.) [15, с. 242].

Починаючи з XV ст., Страсні цикли утворюють окремий ряд іконостасу. Розширені програми Страстей із включенням численних апокрифічних сцен, позначених реаліями тогочасного життя, входять до складу великих збірних ікон "Страсті Господні", що до середини XVII ст. розміщувалися на північній стіні центральної нави українських храмів. Середник таких ікон становила композиція "Розп'яття", яку зусібіч оточували клейма з сюжетами на тему Христових страждань. Кількість композиційних сцен могла коливатися від 7 до 38, а самі ікони на період XVI ст. досягали у висоту та ширину двох або навіть і трьох метрів [14]. Такою ж монументальністю позначалися зображення в клеймах, розраховані як на споглядання зблизька, так і на відстані.

Порівняно з монументальним живописом та іконописом коло сюжетів Страсного циклу в українському церковному гаптуванні XVII ст. було набагато вужчим. Сюжетний репертуар шитва обумовлювався, в першу чергу, тією символікою, якої набували богослужбові тканини та ризи в контексті літургії. Первісна мета використання тканин у літургії була викликана практичною необхідністю. Поступово, із розвитком традиції співвіднесення окремих частин євхаристійної відправи з подіями земного життя Христа, церковні тканини починають включатися в систему символічних значень.

У IV ст. в Антіохії видатний богослов Феодор Мопсуестійський вперше синхронізував зовнішні обряди літургії з кульмінаційними епізодами Христового життя: від шляху на хресну смерть до воскресіння. Великого значення в повчаннях Феодора набула процесія перенесення євхаристичних Дарів з жертовника на престол (Великий вхід), яку він розглядає як символічну ходу Христа на муки [19, с. 66]. Святі Дари, покладені на престолі, знаменують мертвого Христа у гробі, а розгорнутий під ними ілітон (полотнище льняної тканини) – це плащаниця [17].

Започаткована Феодором традиція предметно-зображального тлумачення євхаристії розкривається у творчості патріарха Константинопольського Германа I (630 або 640–733 рр.). В своєму найвідомішому творі – літургійному коментарі "Церковна історія та містичне споглядання" (715–730 рр.) – святитель інтерпретує євхаристичне богослужіння в категоріях "зображально-репрезентативної містагогії" і розглядає його як "достовірне відтворення історії спасіння во Христі" [16]. Страсною символікою коментатор позначає не лише окремі моменти відправи, але й сам храм, який означає "земні небеса, де Бог наднебесний живе і ходить" [11, с. 360] та є образом розп'яття, погребіння та воскресіння Христа.

Слідом за Феодором Мопсуестійським патріарх Герман тлумачить Великий вхід як погребіння Христа, що "відбувається так, як це робив Йосиф, що зняв тіло з хреста, намастив, обгорнув чистим полотном і разом з Никодимом поклав у новий гріб" [19, с. 148]. Цілком закономірною в цьому контексті виглядає погребальна символіка й тих предметів, що використовуються під час переносу євхаристійних Дарів. Дискос означає руки Йосипа та Никодима, потир – посуд, куди було зібрано кров Христову. Убрус, що лежав на главі Спасителя – це покрівець на дискосі, а воздух символізує камінь, "яким Йосип закрив гріб Господень і до якого була прикладена печатка стражі" [8].

Страсною символікою в інтерпретації Германа позначається також богослужбовий одяг священства: єпитрахиль – це мотузка, якою було зв'язано Спасителя; фелон без пояса вказує на те, що "сам Христос йшов у такому вигляді на розп'яття, несучи свій хрест" [11, с. 366]; вишивка на рукавах та з боків риз – це пута, якими був зв'язаний Христос та кров, яка вилилася з його ребер.

"Церковна історія" патріарха Германа відіграла вирішальну роль не тільки у візантійській містагогії, але й на довгий час визначила напрям інтерпретації євхаристійного богослужіння на Русі. Вже з кінця XI ст. список з давньоболгарського перекладу "Церковної історії" був відомий у слов'янських рукописах під заголовком "Съказаніе цркъвное" [1, с. 45]. Наведені в "Съказаніи" значення богослужбових предметів та обрядів використовувалися при укладанні тлумачних статей, які входили до рукописних збірників та Кормчих [10].

У ранньомодерний період української історії символіку літургійних обрядів та предметів, наведену патріархом Германом, використовує в своїй книзі "Выклад о церкви и ее тайнах" (1666) відомий проповідник та ігумен Михайлівського Золотоверхого монастиря Феодосій Софонович. Початок тексту "Выкладу…" – "Церковь есть Дом Божий, Место святое, дом молитвы…" – вказує, що основним літературним джерелом його походження була "Толковая Служба" за кормчими Новгородсько-Варсонофієвського типу [1, с. 358].

З тексту "Выкладу…" дізнаємося, що всі три покрови для священних сосудів називалися в цей час на Україні "воздушками". Перший з них (покрівець для дискоса) знаменував плащаницю, другий (покрівець для потира) – сударь. Третій, найбільший покров – "Аер албо Воздух", означав камінь, яким був завалений гріб Христа [4].

Як засвідчує корпус гаптованих творів з колекцій Заповідника та інших музеїв України, принцип розміщення сюжетів Страсного циклу на українських церковних покровах та ризах XVII ст. був таким: покрови для св. Дарів (воздух та два покрівці для потира та дикоса), що знаменували погребальні атрибути Христа, прикрашалися зазвичай композиціями "Розп'яття" та "Покладення до гробу". Останній сюжет гаптувався і на плащаницях, які використовувалися в обрядах Страсного тижня та нагадували про погребіння Спасителя. На опліччях фелонів священиків, які під час звершення Таїнства Євхаристії уособлювали Христа, могло гаптуватися зображення "Таємної вечері".

Одним з найдавніших сюжетів, що використовувався для оформлення літургійних воздухів, було "Покладення до гробу". Ця композиція представляла момент останнього прощання із Христом і розповсюдилася у візантійському церковному шитві, починаючи з кінця XIV ст. [5, с. 17–18]. Варіативність іконографії "Покладення до гробу" на гаптованих пам'ятках досягалася за рахунок кількості та місцерозташування постатей пристоячих навколо тіла Христа.

Особливою популярністю в шитві візантійських та створених під безпосереднім впливом Візантії пам'яток кінця XIV – початку XV ст. (грецьких, сербських, молдавських, давньоруських) користувалася іконографія "Покладення до гробу" із зображенням скорботної Богородиці на низенькому стільці в головах Сина. В ногах Спасителя розміщувалася постать Іоанна Богослова, а згодом Йосипа Аримафейського та Никодима. Жінки-мироносиці (одна з них часто зображувалася з розпачливо піднятими руками) гаптувалися позаду Богородиці. Подібна композиція не лише ілюструвала євангельську історію, але й представляла тіло Христа як євхаристичну Жертву. На це вказували постаті ангелів-дияконів з богослужбовими ріпідами та кадилами в руках, зображення ківорія з лампадою над тілом Христа.

За давнім візантійським каноном вигаптовано сцену "Покладення до гробу" на двох воздухах другої половини XVII ст.: з малинового шовку (інв. № КПЛ-Т-884) [3, іл. 1] та зеленого оксамиту (КПЛ-Т-1011) [7, іл. 29] з колекції Заповідника. Сцена "Покладення до гробу" на обох пам'ятках вписана в коло з хвилястим промінням (що є характерною типологічною ознакою саме українських воздухів) і, за виключенням незначних подробиць, має практично однакове композиційне рішення. Урочисто-спокійне дійство розгортається на тлі великого п'ятираменного хреста. В головах погребального ложа з тілом Христа зображено Богородицю та двох жінок-мироносиць,

біля його ніг – Йосипа та Никодима. Із скорботним жестом притуленої до щоки руки схиляється до тіла Вчителя молодий Іоанн Богослов. Між постатями пристоячих вигаптувані два ангели в дияконських стихарях, хрестовидно перев'язаних орарями.

Поєднання двох тем – літургійного та історичного погребіння Христа в межах одного сюжету для українського церковного гаптування – явище досить рідкісне. Вірогідно, що цей давній візантійський канон набув поширення на українських землях завдяки творам молдавського гаптування, які часто офірувалися до українських церков господарями та воєводами. "Саме через Молдавію, яка в XVI ст. вважалась центром гаптування, Україна багато в чому сприйняла надбання Візантії" [7, с. 109]. Найближчі аналогії розглянутим композиціям знаходимо в гаптуванні молдавських плащаниць XV–XVI ст. (наприклад, плащаниці з монастиря Козіа 1395–1396 рр., з монастиря Путна 1490 р. [13, іл. 11, 12], з монастиря Сучавиця 1592–1593 рр. [5, іл. 28]). Окрім подібності композиційного рішення українські воздухи та пам'ятки молдавського шитва об'єднує також ряд деталей: наявність Голгофського хреста та зображення на передньому плані перед труною чотирьох цвяхів, тернового вінця й посудини з миром – атрибутів погребіння Христа (наприклад, плащаниця 1545 р. з монастиря Діонісіат [13, іл. 15]).

Відчутної народної інтерпретації сцена "Покладення до гробу" набуває в гаптуванні воздухів другої половини XVII ст., "які пов'язують із монастирськими осередками Центральної України" [9]. Сцена оплакування Христа на таких пам'ятках доведена до максимальної лаконічності та будується за чітко вираженим принципом симетрії. Горизонтальну вісь композиції утворює зображення ложа із масштабним тілом мертвого Сина Божого, ліворуч і праворуч від якого у дзеркальному відображенні розміщено по дві групи оплакуючих. П'ятираменний Голгофський хрест із знаряддями Страстей та терновим вінцем на середохресті будують вертикальну вісь сцени.

Кожна група предстоячих складається з двох (рідше трьох) постатей. У більшості випадків – це Богородиця, яка обов'язково зображується зліва, та жінки-мироносиці. Інколи замість мироносиць можуть бути зображені Йосип Аримафейський із Никодимом, а самі групи доповнені зображеннями ангелів. Характерною особливістю даної іконографії є також розміщення у підніжжя хреста молодого Іоанна Богослова з довгим розпущеним волоссям та розпачливо здійнятими руками.

У колекції Заповідника зазначений варіант іконографії "Покладення до гробу" представлений у гаптуванні декількох воздухів другої половини XVII – початку XVIII ст. Це, зокрема, воздух 1690 р. Магдалени Макошинської (інв. № КПЛ-Т-1013) [3, іл. 3] та воздух 1691 р. Марини Діомідової (інв. № КПЛ-Т-1008). Обидва покрови, як свідчать написи на їхніх підкладках, були вкладені до Видубецького монастиря за часів ігуменства Пахомія Подлузького. Схожість обох пам'яток прослідковується у виборі однакової тканини (малинового, зруділого до світло-коричневого, атласу), застосуванні тотожних прийомів гаптування, майже однаковому розмірі. Це може свідчити на користь походження пам'яток з одного гаптарського осередку. Особу, яка була фундаторкою воздуха 1690 р., можна ідентифікувати, як Марію Магдалину Дасковну, ігуменю Макошинського Покровського дівочого монастиря на Чернігівщині [6].

Важливе місце в оздобленні українських літургійних покровів для потира та дискоса XVII ст. займало також "Розп'яття" – кульмінаційна сцена Страсного циклу, через яку

розкривався жертовний зміст Таїнства Євхаристії. Для українського церковного шитва XVII ст. традиційним було зображення "Розп'яття" в скороченій, так званій сирійській редакції, коли біля хреста зображувалася лише Богородиця та Іоанн Богослов. За композиційним та стилістичним вирішенням більшість гаптованих зображень "Розп'яття" наближаються до гравюр українських стародруків XVII ст., а в окремих випадках навіть виступають їх прямими копіями. Наприклад, композиція "Розп'яття", розміщена в центрі воздуха із зеленого атласу другої половини XVII ст., що походить з Троїцької церкви м. Ірклiїва (інв. № КПЛ-Т-1061) [3, іл. 6]. Не викликає сумнівів, що іконографічним зразком зображення стала копія гравюри майстра ЛТ з київського Служебника 1629 р. [12].

Зображення "Розп'яття" на літургійних тканинах могли набувати яскраво вираженої євхаристійної символіки. Іконографічний варіант "Розп'яття" із зображеннями ангелів, які збирають у чаші кров Спасителя, представлений на опліччі фелону другої половини XVII ст. (інв. № КПЛ-Т-202) з колекції Заповідника. Подібна іконографічна деталь часто зустрічається в зображеннях "Розп'яття" на вівтарних триптихах нідерландських художників XV– початку XVI ст., де в такий спосіб підкреслюється зв'язок Голгофської жертви й Таїнства Євхаристії. Кількість ангелів біля розіп'ятого Спасителя могла коливатися від двох (біля рук Христа) до чотирьох (біля кожної рани). Починаючи з XV ст., зображення ангела з чашею біля боку Христа поширюється і на українських збірних іконах "Страсті Христові" в сцені "Розп'яття".

У гаптованій композиції на опліччі фелону ангелів троє. Всі вони зображені у фронтальному положенні. Лівий верхній ангел тримає в руках два келихи, куди стікає кров з ран в правиці та боку Христа; правий верхній ангел зображений з хусткою та келихом. Ангел біля підніжжя хреста збирає кров з ран у ногах Спасителя. Обабіч хресного древа традиційно розміщені постаті пристоячих Богородиці та Іоанна Богослова. Скоріше за все, як зразок для гаптованої композиції було використане гравійоване зображення, створене під впливом творів західноєвропейського мистецтва. Зокрема, аналогічні фігури ангелів з чашами присутні на аркушевому дереворізі XVII ст. [18].

З кінця XVII ст. в оздобленні опліч фелоней поширюється ще один сюжет, пов'язаний з темою Страстей Христових – "Таємна вечеря". В українському церковному мистецтві зображення "Таємної вечері" традиційно входило до Страсного циклу в стінописах та іконах, які відтворювали хронологію подій останніх днів земного життя Христа за синоптичними Євангеліями [15, с. 243]. Відповідно, "Таємна вечеря" розміщувалася після сцени "В'їзд до Єрусалиму" або "Умовіння ніг" та ілюструвала моменти зради Христа Іудою.

Починаючи з XVII ст., зображення "Таємної вечері" займає центральне місце в Страсному ряді іконостасу – над царськими вратами. В цей же час відбуваються зміни в семантичній трактовці сюжету: з історичної фабули акцент переноситься на його літургічну складову, тобто момент встановлення Христом Таїнства Євхаристії. В зв'язку з цим на столі, за яким відбувається вечеря, часто зображуються літургійні предмети: чаша-потир; велика агнична та п'ять маленьких просфор; тарелі, форма яких нагадує дискос тощо. Під впливом західноєвропейської гравюри композиційна побудова сцени "Таємної вечері" набуває видовженого горизонтального формату (замість центричної

компоновки на іконах XV–XVI ст.) та глибини. Кожен з учасників події наділяється індивідуальною характеристикою, яка передається за допомогою виразів облич та жестів.

У колекції Заповідника сюжет "Таємна вечеря" представлений у гаптуванні опліччя фелону кінця XVII ст. з Києво-Братського монастиря (інв. № КПЛ-Т-195). Сцена останньої трапези Христа з учнями вирішена в традиційній для гаптування XVII ст. манері та техніці: неглибокий простір композиції, побудований з мінімальним урахуванням перспективного скорочення, заповнюють площинно трактовані фігури Христа й апостолів, розподілені на три групи. Центральне місце за столом займає Христос в оточенні апостолів Петра та Іоанна Богослова, який схилився до грудей Спасителя. Інші учні представлені в двох симетричних групах обабіч столу.

Абриси композиції досить незвичні й нагадують хрест із розширеними назовні кінцями. Як зазначали дослідниці українського церковного шитва К. Берладіна [2] та Т. Кара-Васильєва [7, с. 120], це пояснюється фактом копіювання малюнка для опліччя з іншої речі – омофору (деталі архієрейського вбрання) другої половини XVII ст. з Києво-Софійського собору. До війни ця непересічна пам'ятка українського церковного шитва зберігалася в колекції тканин та шитва Всеукраїнського Музейного Городка, але подальша її доля залишається невідомою. Наразі ми маємо лише фотографії омофора. Як видно на світлині, зображення "Таємної вечері" містилося в одній з його п'яти хрестовидних нашивок. Всі сюжети були надзвичайно майстерно вписані в форму хреста та з великим смаком вишиті золотними нитками.

Дійсно, порівнявши зображення "Таємної вечері" на обох речах, легко помітити їх композиційну подібність. В той же час, намагаючись пристосувати вписану у хрест композицію до горизонтальної площини опліччя, майстриня досить формально намагається розширити її внутрішній простір, використовуючи для цього зображення архітектурних деталей інтер'єру – підлоги із шаховим малюнком та вікон в арках.

Отже, аналіз теми Страстей Христових в українському церковному гаптуванні XVII ст. засвідчує її тісний зв'язок з символікою літургії. Це знайшло своє відображення як в характері формування сюжетного репертуару, так і в певних особливостях іконографії страсних композицій. Слід відмітити, що із розвитком традиції співвіднесення окремих частин євхаристійної відправи з подіями земного життя Христа церковні тканини починають включатися в систему символічних значень. Часто композиції не лише ілюструють євангельську історію, але й представляють тіло Христа як євхаристичну Жертву. Важливо також, що поєднання двох тем – літургійного та історичного погребіння Христа в межах одного сюжету для українського церковного гаптування – явище досить рідкісне.

Література:

1. *Афанасьева Т. И. Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв. : исследование и тексты / Т. И. Афанасьева. – М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2012. – 393 с.* ***2.*** *Берладіна К. Матеріяли з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. / К. Берладіна // Мистецтвознавство. Зб. Харків. секції наук.-дослід. катедри мистецтвознавства. – Харків, 1928. – Вип. 1. –*

*С. 67. **3.** Варивода А. Г. До питання типології українських воздухів XVII–XIX ст. (за матеріалами колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника) / А. Г. Варивода // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2009. – Вип. 24. – С. 64–74. **4.** Выклад о Церкви святой и о церковных речах, о службе Божой и о вечерни. – К. : Друкарня Києво-Печерської лаври, 1668. – Арк. 8. **5.** Дроздова О. Э. Иконография Оплакивания и Погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье / О.Э. Дроздова // Убрус. Церковное шитье и современность. – Спб. : Издание золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни, 2005. – Вып. 3. – С. 3–36. **6.** Зайченко В. В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування / В. В. Зайченко // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. – Вип. 14. – Чернігів : Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, 2012. – С. 230. **7.** Кара-Васильєва Т. В. Українське літургійне шитво XVII–XVIII ст. Іконографія. Типологія. Стилістика / Т. В. Кара-Васильєва. – Львів : Свічадо, 1994. – 254 с. **8.** Катасонова Е. Ю. Материалы к иконографии покровцов в лицевом шитье. Часть 1–2. / Е. Ю. Катасонова // Убрус. Церковное шитье и современность. – Спб. : Издание золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни, 2006. – Вып. 5. – С. 4. **9.** Косів Р. Літургійні покрови на чашу й дискос із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Р. Косів. – К. : Майстер Книг, 2013. – С. 38. **10.** Красносельцев Н. "Толковая служба" и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII века / Н. Красносельцев // Православный собеседник. – 1878. – Ч. 2. – С. 5. **11.** Писания Святых отцов и Учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. – Спб., 1855. – Т.1. – 450 с. **12.** Пуцко В. Г. Розп'яття в Києво-Печерській гравюрі першої половини XVII ст. Питання іконографії і стилю / В. Г. Пуцко // Могилянські читання 2001 року: Зб. наук. пр.: Літературна і видавнича діяльність Києво-Печерської лаври XI – XX ст. ? К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2002. – С. 162. **13.** Пуцко В. Г. Византийские плащаницы: варианты композиционной схемы / В. Г. Пуцко // Убрус. Церковное шитье. История и современность / Изд. золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни. – Спб., 2006. – Вып. 3. – С. 37–48. **14.** Скоп Л. Федуско Маляр із Самбора ікона "Страсті Господні" з церкви Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобича / Л. Скоп // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Треті читання. – Дрогобич, 2009. – С. 27–35. **15.** Стасенко В. В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу / В. В. Стасенко. – К. : Либідь, 2003. – 412 с. **16.** Тафт Р. Византийский церковный обряд. Короткий очерк / Пер. с англ. А. А. Чекаловой / Р. Тафт. – Спб. : Алетейя, 2005. – С. 58. **17.** Тафт Р. Великий вход: история перенесения даров и других преданафоральных чинов / Пер с англ. С. Голованов 2-е издание / Р. Тафт. – Омск, 2011. – С. 91. **18.** Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX ст. / О. Шпак. – Львів, 2006. – 224 с. **19.** Шульц Ганс Йоахим. Візантійська літургія: Свідчення віри та значення символів / Пер. з нім. с. Софії Матіяш / Ганс Йоахим Шульц. – Львів : Свічадо, 2002. – 240 с.*