

ISSN 0132-1366

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК



СЛАВЯНО ·



1998

· ВЕДЕНИЕ



«НАУКА»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Институт славяноведения и балканистики

Славяноведение

ЖУРНАЛ ОСНОВАН В ЯНВАРЕ 1965 г.

ВЫХОДИТ 6 РАЗ В ГОД

4
1998

ИЮЛЬ •

АВГУСТ •

Содержание

К XII МЕЖДУНАРОДНОМУ СЪЕЗДУ СЛАВИСТОВ

Мошкова Л.В., Турилов А.А. (Москва). "Моравские земле велеи гражданин" (Неизвестная древняя служба первоучителю Мефодию)	3
Тарасов О.Ю. (Москва). Эмблематика в иконописи барокко XVII–XVIII веков	24

СТАТЬИ

Досталь М.Ю. (Москва). П.Г. Богатырев в Чехословакии в 1920–1930-е годы	31
Кишкин Л.С. (Москва). Русская эмиграция в Праге: поэты, прозаики, мемуаристы (1920–1930-е годы)	43
Поспишил И. (Брно), Зеленка М. (Прага). Вдохновляющая литературоведческая концепция Евгения Ляцкого	52
Новопашин Ю.С. (Москва). Пребывание советских войск в Восточной Европе как предпосылка революционных событий 1989–1990 годов	60

СООБЩЕНИЯ

Гришина Р.П. (Москва). Заметки о Е.З. Волкове и его книга "Христо Ботев. На заре балканского революционного коммунизма"	70
Стыкалин А.С. (Москва). Об одном из свидетельств о венгерской революции 1956 года (В.А. Крючков и его воспоминания)	75
Лабынцев Ю.А., Шавинская Л.Л. (Москва). Научно-исследовательская экспедиция 1996 года "Книжная культура православной Польши" и ее итоги	83

ПУБЛИКАЦИИ

Бубеникова М. (Прага). Письмо Е.И. Набоковой к А.Л. Бему	91
Горяинов А.Н., Робинсон М.А. (Москва). Шесть писем А.Л. Бема и о А.Л. Беме	94

Савицкий И.П. <i>Práce ruské, ukrajinské a běloruské emigrace vydané v Československu 1918–1945 (Bibliografie v biografické údaje autorech)</i>	105
Косик В.И. В.Д. Козлитин. Русская и украинская эмиграция в Югославии 1919–1945.....	112
Косик В.И. М. Јовановић. Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС, 1919–1924	115
Горяинов А.Н. А.И. Доронченков. Российская эмиграция "первой волны" о националь- ных проблемах покинутого Отечества: Очерк.....	118
Ананьева Н.Е. J. Siatkowski. Szesko-polskie kontakty językowe.....	119

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Фалькович С.М. Российско-польская конференция "Польская ссылка в России XIX–XX веков. Региональные центры".....	123
---	-----

PERSONALIA

К 75-летию А.И. Пушкина.....	125
Новые издания Института славяноведения РАН.....	126

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ю.С. НОВОПАШИН (главный редактор), **А.В. БОЛДОВ** (отв. секретарь),
М.А. ВАСИЛЬЕВ, **Г.К. ВЕНЕДИКТОВ**, **В.К. ВОЛКОВ**, **Р.П. ГРИШИНА**,
А.А. ГУГНИН, **В.И. КОСИК**, **Г.Ф. МАТВЕЕВ**, **Г.П. МЕЛЬНИКОВ**,
В.В. МОЧАЛОВА, **С.В. НИКОЛЬСКИЙ**, **В.Я. ПЕТРУХИН**,
М.А. РОБИНСОН (первый зам. главного редактора),
Л.А. СОФРОНОВА (зам. главного редактора), **Б.Н. ФЛОРЯ**,
В.А. ХОРЕВ, **Т.В. ЦИВЬЯН** (зам. главного редактора)

Зав. редакцией *И.И. Бизьева*

Сотрудники редакции: *Авакова Л.А., Адельгейм И.Е., Васильев М.А., Веслова И.Ю.,
Кошкина Е.А., Стемковская Ю.Е.*

Рукописи представляются в редакцию в двух экземплярах объемом: статьи – не более одного авторского листа (24 стр. машинописного текста через 2 интервала); сообщения – до 16 стр.; рецензии, заметки о научной жизни и т.п. – до 6–7 стр. машинописи. Рукописи, оформленные без учета принятых в журнале требований, к рассмотрению не принимаются, рукописи не рецензируются. В случае отклонения рукописи автору возвращается один экземпляр, другой остается в архиве редакции.



© 1998 г. ТАРАСОВ О.Ю.

ЭМБЛЕМАТИКА В ИКОНОПИСИ БАРОККО XVII–XVIII ВЕКОВ

Известно, что на православную иконопись XVII–XVIII вв. большое влияние оказала западноевропейская гравюра [1]. Однако менее ясен вопрос о связи этого влияния с эмблематическим типом мышления, столь характерным для барокко в целом, прочно обосновавшимся в это время в своих национальных и низовых вариантах в регионе Центральной и Восточной Европы.

Вопрос об универсальности эмблемы в художественном мышлении эпохи барокко не нов. Не вдаваясь в углубленные историографические экскурсы, напомним, что серьезный интерес к эмблеме проявили еще основоположники иконологического анализа изобразительного искусства, в частности Э. Панофский и Э. Гомбрих. Последний выделил два течения в ренессансной иконологии. Одно течение (которое наиболее часто анализировал и Э. Панофский) было основано, по его мнению, на мистической традиции и имело своим источником неоплатонизм. Другое основывалось на аристотелевской традиции, и в его основе лежала метафора. Благодаря знаковому коду, в качестве одного из примеров которого и рассматривалась эмблема (ее Гомбрих называет "иллюстративной метафорой" [2]), создавался некий универсальный способ общения, поскольку за счет эмблемной кодификации весь окружающий мир как бы переводился на язык образов: этот мир начинал обнаруживать известный "тотальный символизм".

Я. Бялостоцкий, затрагивавший вопрос о влиянии эмблемы на композицию эпитафных образов, предполагал, что новый (по сравнению со Средневековьем) эмблематический принцип сцепления изображения и текста иницировался ролью Священного Писания в доктрине протестантизма. Требование Лютера включать фрагменты Священного Писания в эпитафные образы оказало большое влияние на протестантское искусство [3]. Л.И. Тананаева прослеживала влияние поэтики эмблемы на сарматский портрет [4]. На материале литературы и театра об эмблеме как универсальном в эпоху барокко художественном способе отражения картины мира писали А.А. Морозов и Л.А. Софронова, Л.И. Сазонова, А. Хипписли, И. Хепель, П. Бухвальд-Пельцова и др. [5].

На фоне этих исследований влияние эмблемы на поствизантийскую иконопись XVII–XVIII вв. видится обусловленным универсальными нормами поэтики культуры барокко. На наш взгляд, оно проявилось, во-первых, в складывании принципиально новой символической формы иконы, во-вторых, в самих эмблематических символах, которые переходят на иконы из эмблематических книг, католических и протестантских гравюр и религиозной живописи барокко.

Классическая эмблема, как известно, состояла из триады: девиза (*inscriptio*), картинки (*pictura*) и подписи (*subscriptio*). Начиная со второй половины XVI в., эта традиционная трехсоставная форма, включавшая символический рисунок и словесный девиз, накладывает свой отпечаток на необыкновенно широкий круг католических и протестантских памятников. И эта же конструкция оказывается в основе огромного количества памятников православной иконописи Греции, России, Болгарии, Сербии и Румынии. В XVII в. по всему православному миру появляется принципиально новая символическая форма моленного образа: изображение христианского героя или какого-либо священного события часто помещают между наименованием иконы и поясняющим изображением текстом.

Если мы сопоставим классическую эмблему А. Альциата из книги "Emblematum liber" (Lyон, 1550), эпитафный образ 1596 г. из польского костела в Журавине, икону 1640 г. известного критского мастера Е. Цана "Благовещение" и русскую икону царевича Димитрия 1745 г. (Музей истории религии, Санкт-Петербург), то ясно увидим характерный для эмблемного мышления перенос классической символической триады. Изображение в последних двух случаях помещается между наименованием образа и пространством текстом, заменившим "девиз" эмблемы, т.е. пояснение картинки. Так, на иконе царевича Димитрия мы видим, что ее наименование – "Образ святого и благоверного царевича Димитрия" – дано над изображением. Картина (*pictura*) иллюстрирует невинную кончину царевича, а данный под изображением текст тропаря поясняет сакральный смысл произошедшего события и его значение для церкви [6].

В зависимости от особенностей символического сцепления текста и изображения эта новая композиция могла изменяться. Точнее, изменялись положение и объем ее главного элемента – заключенный в рамочную конструкцию текст, дробница.

Когда художник стремился показать, что текст на его иконе имеет не подчиненное, а равноправное с изображением значение, он расширял дробницу, повторяя тем самым композиционные особенности эмблематических назидательных картинок. Многие русские иконы XVIII в. почти копируют композицию эмблем известной русской книги 1743 г. "Эмблемат духовный ко обучению христианския веры со утешительными фигурами и полезными словами", источником которой явилась, по предположению А. Хипписли, книга эмблем 1625 г. Иоганна Зауберта "Emblemata sacra" [7].

В качестве явных отголосков эмблематического мышления можно рассматривать и распространенные в XVII–XVIII вв. на православном Востоке (в частности, на Афоне) иконы-поминальницы [8], а также русские иконы-эпитафии, на композицию которых влияние оказали западные эпитафные образы [9].

Сложные обрамления текстов и яркий фон дробниц (чаще всего – белый и красный) предполагали особую смысловую нагрузку: они должны были привлекать взгляд молящегося не только к изображению, но и к слову, к самой букве.

Рамочная конструкция – одна из главных особенностей барочного художественного мышления. Рама в произведении барокко могла занимать даже больше места, чем центральное изображение. Часто она была нужна для того, чтобы указать на целостность произведения, которое барочный мастер наполнял множеством значений [10]. Одновременно рама могла и сама придавать новые смыслы отдельным элементам образа, соотносить их особым способом с главными символами эпохи. Не случайно и то, что рама в эпоху барокко могла в иконописи служить отдельной темой, заключать в себе самостоятельную символическую программу, связанную с историко-культурными и религиозно-политическими реальностями времени, примером чего может служить живописная рама рубежа XVII–XVIII вв. к иконе "Богоматерь Донская" из Благовещенского собора Московского Кремля [11].

Поскольку в эпоху барокко придавалось особое внимание столь важным для укрепления авторитета церкви старинным реликвиям, в католическом и православном мире появляются религиозные картины и иконы, внутри которых помещают настоящие или имитированные древние образы как особо драгоценные предметы культа. Тем самым само произведение барокко, будь то картина или икона, получало статус своего рода

обрамления по отношению к старому образу. Именно этот статус имеет упомянутая живописная рама к иконе "Богоматерь Донская" XIV в. Им же обладает и образ П. Рубенса "Мадонна Милосердия" 1608 г. в одной из римских церквей. Это – картина в картине: художник имитирует старинный в раме образ Мадонны, который поддерживают и перед которым преклоняются небесные силы, занимающие в композиции подчиненное положение по отношению к центру – главной реликвии. «Функции искусства и мифического оригинала – пишет по этому поводу Г. Белтинг, – четко разведены. Искусство представляет собой лишь фон для старого "примитивного" образа, который почитается народом и который оживает в живописной фантазии рубенсовской картины как в своей метафизической концепции, так и в значении важнейшего предмета культа» [12].

На уровне низового барокко стран Центральной и Восточной Европы живописными аналогиями этой идеи становятся многочисленные иконы с врезными старинными образами. Примером может служить икона "Авраамий и Меркурий Смоленские" 1723–1728 гг., принадлежащая белорусскому мастеру, который врезал в нее русскую икону Богоматери Одигитрии XVI в. [13].

Рама как самостоятельный сюжет могла заинтересовать в эпоху барокко не только художника, но и поэта. Например, у Иоанна Величковского можно найти такие слова: "И образом человек Христос обретется, Зачым слушне Я РАМИ (выделено в тексте. – О.Т.) два наречеса, зане якоже РАМИ образ окружают, Сице ложесна ея Христа обыймают" [14].

В связи со всем сказанным дробница как новый и отвечающий нормам поэтики барокко элемент композиции иконы свидетельствовала в первую очередь о том, что у слова на иконе появилась собственная рама, аналогичная раме изображения. Рама в иконописи барокко уравнивала слово и изображение с точки зрения сакральной семантической нагрузки. Более того, хотя с течением времени формы рамочных конструкций с текстами постоянно изменялись, сама дробница как обрамление слова неизменно сохраняла особое знаковое значение. Дробница внесла новые по сравнению со Средневековьем смыслы в связь текста и изображения.

Что предполагала эта связь?

Во-первых, изобразительную риторику, поскольку культура барокко как культура западного посттридентского католицизма относится к риторическому типу культуры, в ее основе – фундаментальная установка дедуктивного рационализма. Отсюда заключенный в дробницу на иконе текст был нацелен на убеждение, что отвечало рационализации религиозного чувства. Традиционная форма эмблемы, которую мы обрисовали выше, создавала сложную систему смысловых отношений: «Смысл, значение эмблемы возникали не из изображения или надписи, но при взаимодействии изображения, надписи и подписи. В результате этого взаимодействия за видимым изображением возникал метафоризованный "умственный образ"» [15]. В эпоху барокко данная метафоричность питалась неоплатонической концепцией. Согласно последней мир воспринимался подобно эзотерической, зашифрованной монограмме. И искусство иконы, как и другие виды искусства барокко, было призвано отражать эту зашифрованность. Смысловые отношения как между отдельными частями эмблемы, так и между отдельными частями иконы с наступлением XVII в. часто стали приближаться к игре и поэтике загадки. Характерным примером этого могут служить распространенные в основном в России иконы символично-аллегорического характера [16].

Во-вторых, новое сцепление текста и изображения имело эстетическую функцию, отвечая одновременно представлению о мире как книге. Заключенный в раму эмблематический текст можно было не только читать, но и разглядывать. Тексты на иконах стали напоминать тексты в книгах. Иное значение приобрели цвет, шрифт и тип письма. На иконах XVII–XVIII вв. пишут скорописью, в текстах появляется особое оформление заглавных букв. Примечательно, что начиная с XVII в. сокращенное имя Христа или Богоматери не только получает на иконах собственную рамку, но все чаще оттеняется золотом, придающим букве вид драгоценной вещи. В этой связи напомним,

что в барочных театральных постановках буквы могли выступать как отдельные персонажи: они символизировали первоэлементы мира, который уподоблялся полной божественной премудрости раскрытой книге. В особом эстетическом оформлении сокращенного имени Христа или Богоматери ощутима и столь характерная для позднего Средневековья любовь к монограмме [17].

Наконец, в-третьих. Новая символическая связь текста и изображения, отвечая риторическому началу барокко, отразила те новые черты религиозного опыта, которые проявились с наступлением Нового времени – укрепление роли церкви и культа святых, индивидуализацию веры и новое представление об иконописце как художнике, мастере-творце, идеалом которого стал *pictor-doctus*. Обо всем этом говорят тексты в рамочных конструкциях, которые постоянно обнаруживаются на иконах стран Центральной и Восточной Европы.

Так, в нижнюю дробницу могли заключать тексты тропаря и кондака, отвечавшие идее прославления церкви и святых [18]. Это же подтверждают тексты молитв на помощь, похвалы Богоматери и фрагментов житий святых [19]. Заключенные в рамки под изображением вкладные записи говорят об усилении роли личного благочестия [20], а тексты, удостоверяющие подлинность списка этой или иной иконы, свидетельствуют о заботе церкви о поддержании культа чудотворных образов, например: "Истинное изображение и мера с чудотворного образа пресвятыя владычицы Богородицы нарицаемая Всех Скорбящих Радости, который имеется в царствующем граде Москве в церкви пресвятого Варлаама чудотворца, что за Москвою рекою на Ордынской улице" [21].

С XVII в. в нижнюю дробницу часто включают имя царя или императора. Одновременно на иконах появляется государственная эмблематика, что было связано с проникновением в поствизантийскую живопись этого времени панегирических пафоса и значения. Интересным примером служит написанная на Афоне между 1676 и 1705 гг. икона Богоматери "Живописный источник" с изображением двуглавого геральдического орла Священной Римской империи, императора Леопольда I и его супруги Элеоноры [22]. В это же время иконы с изображением царских персон и государственной эмблематики распространяются в России. Наиболее известными являются икона Симона Ушакова "Богоматерь Владимирская (Древо государства Российского)" (1668) и иконы конца XVII – начала XVIII в. Богоматери Азовской (ГИМ, Москва; Музей истории религии, Санкт-Петербург). Интересная символично-аллегорическая икона с изображением в центре двуглавого геральдического орла – герба Российской империи (1729, мастер Семен Иванов), находится в собрании Национального музея в Стокгольме [23].

Эмблематика повлияла не только на композицию икон, но и привела к усложнению ее символического языка: в православную иконопись активно проникают эмблематические символы, которые заимствуются из западных книг по эмблематике и символике.

На Руси западные книги эмблем были хорошо известны уже со времен Алексея Михайловича. Они находились в библиотеках Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. Они же были хорошо известны художникам Оружейной палаты. Например, считающаяся первой книгой эмблем "*Emblematum liber*" Андрея Альциата (1531) и "Иконология" Чезаре Рипы. Были также известны книги "Символов и эмблем" И. Камерария, "Полигистр символов" и "Египетская символика" Н. Коссена и др. Немалую роль в их популяризации играла созданная по образцу иезуитских училищ Киево-Могилянская коллегия, в которой проводились занятия по обучению эмблематическому искусству. На Западе особое внимание ему уделяли иезуиты-реформаторы и теоретики посттридентского благочестия.

Эмблематические символы и рекомендации эмблематических сборников появляются на поствизантийских иконах приблизительно в конце XVI – начале XVII в. Это подтверждает образ "О тебе радуется" из собрания Греческого института в Венеции известного греческого мастера Г. Клонцаса (ум. 1610 г.), который включил в компози-

цию богородичного гимна астрологические аллегорические фигуры Сатурна, пожирающего своих детей, Девы, Марса и другие, а также знаки зодиака. Греческие мастера Крита и Венеции, имевшие наиболее тесные контакты с католической культурой, были, видимо, в этой области первыми.

Интересным примером более позднего времени служит русская икона 1694 г. Богоматери Ильинской-Черниговской (Музей истории религии, Санкт-Петербург), на которой изображена античная фигура Сатурна, высекающего на камне план Нового Азова. На голове Сатурна изображены песочные часы с крыльями. Согласно книгам эмблем, Сатурн – бог времени, он изображался крылатым стариком с песочными часами на голове. Поскольку песочные часы на иконе также изображены с крыльями, они символизируют вечность, время нескончаемое. Так как икона была написана по случаю взятия Петром I Азова, данная символика могла предполагать нескончаемую борьбу Российской империи против турок (ср. изображение Сатурна Якобом Хофнагелем (1575–1630)) [24].

Раздел "Иконологическое описание эмблематических изображений" русской книги "Избранные эмблемы и символы", изданной в 1788 г. Н. Максимовичем-Амбодиком и дополнившей петровскую книгу "Символы и эмблемата" (1705), как бы закреплял изображение на иконах и Бога Отца – в противоположность постановлению Большого Московского собора 1666–1667 гг.: "Бог изображается на крылах ветреных, ветхий днями, превознесенный выше небес, носимый на облаках Ангелами, держащий в деснице державу в знак Его всемогущества. Или почтенный престарелый муж, преисполненный величеством, сидящий на облаках легких, благословляющий десницею, частию покрытый возвеваемою ризою и окруженный Ангелами, планетами и звездами" [25. С. 28].

На иконах XVIII в. часто изображали небесную сакральную сферу, насыщенную ангелами, в виде сияния [26]. В том же "Иконологическом описании" можно прочитать: "Или представляется [Бог] в виде великого сияния света немерцающего, на кое великое множество Ангелов, Архангелов, Серафимов, Херувимов и проч., устремив очи свои, с удивлением горе взирая, непрестанно хвалу и славу безначальному и непостижимому Божеству воспевают" [25. С. 28].

В изображениях святых XVII–XVIII вв. можно найти пальмовую ветвь, потир, лучезарный венец или венец из роз и различных иных цветов. Все это – установившиеся в постренессансной западноевропейской эмблематике символы, проникшие в православные иконы России, Греции, Сербии и других стран [27].

В эмблематике пальмовая ветвь – знак победы (аллегорическая фигура Победы представляла собой деву с пальмовой ветвью в руках). Отсюда эмблематические сборники указывали, что "святые или блаженные в виде юношей и дев, облаченные в белые и червленые одежды, изображаются с пальмовыми ветвями в руках" [25. С. 29].

Потир как главный символ Евхаристии и один из важнейших мотивов католической и протестантской иконографии широко применялся в эмблематике. Аллегория благочестия представляла собой сидящую деву с потиром в руке. Аллегория христианской веры, которая часто встречается на русских иконах XVIII в., включала скрижали, Евангелие, крест и окруженный сиянием потир [25. С. 31].

На иконах того же времени Христос часто вручает святым мученикам сияющий венец из роз [27, илл. на С. 110, 116]. Из раздела "Краткое истолкование означения изображений" книги "Избранные эмблемы и символы" иконописцы XVIII – первой половины XIX в. могли узнать, что среди множества различных венцов, встречающихся в эмблемах, венец "лучезарный, или сиянием окруженный" усваивается лишь "государям преставившимся" и святым угодникам Божиим [25. С. 56].

Типологический ряд всех этих примеров достаточно легко умножаем, что свидетельствует о том, что мастера эпохи барокко использовали эмблематические сборники в качестве дополнительного материала к иконописным подлинникам. Отсюда эмблема как малый жанр искусства барокко и сама эмблематическая символика способствовали активному "иконографическому диалогу" между Востоком и Западом. Особый язык

эмблемы, в котором слово и изображение выступали в символическом единстве, помогал в решении той задачи, которую перед собой поставили в конце XVI–XVII в. adeпты нового благочестия как в мире католическом, так и в мире православном – укрепить положение церкви путем развития универсальных идеалов христианского мира.

Эмблема всегда апеллировала не только к чувству, но и к разуму. Поэтому эмблемный принцип мышления в иконописи барокко неизменно соотносился с проблемой усиления рационального воздействия религиозного искусства на человека. Традиционная для православия роль иконы в "строительстве" человека оказалась созвучна общим устремлениям эпохи барокко. В поствизантийской иконе XVII–XVIII вв. стали пытаться выразить не только свойственные барокко представления о многообразии божественного творения, но и усилить дидактическое начало соответствующим языком. На службу этим дидактическому и риторическому началам создатели новой символической формы иконы и поставили барочную идею эмблемного синтеза искусств.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бусева-Давыдова И.Л.* Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М., 1993. С. 190–206.
2. *Гомбрих Э.* О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 291.
3. *Białostocki J.* Symbole i obrazu w świecie sztuki. Warszawa, 1982. S. 28.
4. *Тананаева Л.И.* Сарматский портрет. М., 1979. С. 145–154.
5. *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1991; *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. М., 1991; *Hippisley A.* The Emblem in the Writings of Simeon Polockij // Slavic and European Journal. 1971. № 2. P. 167–183; *N.M. Maksimovic-Ambodic.* Emvlemy i sumvoly (1788). The First Russian Emblem Book / Ed. A. Hippisley. Leiden, 1989. (=Symbola et Emblemata: Studies in Renaissance and Baroque Symbolism. Vol. 1); *Höpel J.* Emblem und Sinnbild: Vom Konstdbuch zum Erbauungsbuch. Frankfurt, 1987; *Buchwald-Pelcowa P.* Emblematyka na Rusi Kijowskiej w okresie baroku // Z polskich studiów slawistycznych. Warszawa, 1988. Ser. 6; *Buchwald-Pelcowa P.* Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku: Bibliografia. Wrocław etc., 1981.
6. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, илл. 145, 146, 147; *Ruzsa György.* A posztbizánci görög ikonfestészet iskolái // Különlönyomat a Művészettörténeti Értesítő 1982/3-as számából, ill. № 13.
7. *Хипписли А.* Русская эмблематическая книга "Эмблемат духовный" // Памятники культуры. Новые открытия, 1992. М., 1993. С. 23.
8. Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII вв. из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. Каталог выставки. Афины, 1995, илл. 85, 86.
9. *Косцова А.С., Побединская А.Г.* Русские иконы XVI – начала XX в. с надписями, подписями и датами. Каталог выставки. Л., 1990, илл. на С. 127, 128.
10. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической традиции // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 342.
11. *Чубинская В.Г.* Speculum et saeculum: живописная рама рубежа XVII–XVIII вв. к иконе "Богоматерь Донская" и ее историко-культурные смыслы // Вопросы искусствознания. № X (1/97). С. 215–241.
12. *Beling H.* Likeness and Presens. A History of the Image before the Era of Art. Chicago and London, 1994. P. 488, ill. 294.
13. Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзя. Мінск, 1992, илл. 66.
14. *Софронова Л.А.* Старинный украинский театр. М., 1996. С. 61.
15. *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1991. С. 22.
16. *Чубинская В.Г.* Икона Федора Рожнова "Распятие с апостольскими страданиями": Опыт символично-аллегорической интерпретации // Труды научной конференции, посвященной

- 300-летию юбилею Отечественного флота. Переславль-Залесский, 1992. Вып. 2. С. 93–102; *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995. С. 338–347.
17. *Аверинцев С.С.* Заметки к будущей классификации типов символов // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 299.
 18. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995, илл. 150; *Russische Ikonen und Kultgerat aus St. Petersburg.* Koln, 1991. № 40.
 19. *Klosinska J.* Ikony. Kraków, 1973. № 30; *Косцова А.С., Побединская А.Г.* Русские иконы XVI – начала XX в. с надписями, подписями и датами. Каталог выставки. Л., 1990, илл. на С. 129; Збирка икона Секулић. Београд, 1967, табл. XXVIII.
 20. *L'immagine dello spirito. Icone dalle terre Russe.* Collezione Ambroveneto. Milano, 1996, ill. 60.
 21. Музей имени Андрея Рублева. Из новых поступлений. Каталог выставки. М., 1995, илл. 55.
 22. *Kreidl-Papadopoulos K.* Ikonen und Kultobjekte der Ostkirche aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums und der griechischen Kirche in Wien. Kunsthistorisches Museum. Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. 25. September bis 30. Oktober 1981. Abb. 10 Kat. № 11.
 23. Den Ryska ikonon 1000 ar. Nationalmuseum 16 XII 1988 – 27 III 1989, ill. 41.
 24. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rodolfs II. Essen, 1988. P. 357.
 25. Эмблемы и символы. М., 1995.
 26. Лики русской иконы. Древнерусская живопись XVI–XVIII вв. из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Каталог выставки. М., 1995, илл. 31.
 27. Русская живопись XVII–XVIII вв. Из собраний Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Каталог выставки. Л., илл. на С. 110, 113, 115, 116; *Biskupski R.* Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991, № 124, 131; *Griechische Ikonen und religiose Kleinkunst.* Ikonenmuseum Schloss Autenried. 1997. P. 27.