Лариса ГАНЗЕНКО

# ПРО СТІНОПИС ДЕСЯТИННОЇ ЦЕРКВИ
## До проблеми вивчення монументального малярства Київської Русі

Реконструкція живописного оздоблення церкви Богородиці Десятинної серед інших проблем відтворення художнього образу давньої православної святині сьогодні є чи не найменше висвітленою.

Достовірної інформації про стінопис храму збереглося обмаль. Літописні джерела подають лише згадку, що Володимир «...яко сконча зижа, украси ю иконами» [1]. На підставі аналізу термінології візантійських джерел було доведено, що йдеться саме про стінопис церкви, а не про ікони до інтер'єру храму [2].

Наші уявлення про назву храму, дату його освячення, про осіб, що стояли біля джерел формування ідейного змісту та складання програми розписів, лишаються гіпотетичними [3].

Остаточно не з'ясовані архітектурні обриси та етапність забудови споруди [4], походження майстрів [5].

Очевидно, що на сучасному етапі наших уявлень про художній образ давнього храму слід визнати актуальність твердження Д. В. Айналова, зробленого ним ще 1917 р., про те, що як перший достовірний храм Києва, Десятинний храм все ж таки до теперішнього часу лишається скоріше красивою легендою нашої художньої давнини, ніж історичною ланкою у ланцюгу інших ланок київського мистецтва [6].

### До вивчення системи розписів храму

Проте сам Д. В. Айналов висловив цікаві зауваження щодо реконструкції живописної декорації Десятинної церкви. Він першим у зв'язку з означеною проблемою вводить до наукового обігу молитву св. Володимира, що була занесена у літописи та побутувала у церковній традиції XIII–XIV ст. як проложне читання на освяту Десятинної церкви. Автор розглядає молитву як літератур-

ний твір, що найближче пов'язаний з Десятинним храмом і його внутрішнім оздобленням, і висуває припущення, що ця молитва повинна викликати в уяві того, хто читає її, оточення, що застав у середині храму сам Володимир. За текстом молитви Д. В. Айналов схильний був бачити зображення Христа-Вседержителя у бані та образ Богородиці з піднятими догори руками, яка стоїть на підніжжі у верхній частині головної вівтарної апсиди. Дослідник залучає до аналізу також візантійські літературні джерела. Це опис патріархом Фотієм розписів Нової Базиліки часів Василя Македонянина та літературні твори Феодора Продрома та Никифора Каліста. Вказуючи на залежність тексту молитви князя Володимира від цих пам'яток, Айналов вважав, що їх тексти подають описи одного типу розписів, який став звичним для візантійських храмів доби Юстиніана і був сприйнятий художньою культурою Київської Русі від часів будівництва Десятинної церкви [7].

В. М. Лазарєв, не торкаючись проблеми реконструкції системи розписів Десятинного храму, на підставі нових даних про текст Фотія підкреслює, що окрім зображень Вседержителя та Богоматері Оранти, Фотій згадує ще численні зображення патріархів, пророків, апостолів, мучеників. Дослідник висуває припущення, що, незважаючи на відсутність у проповіді Фотія згадки про Євангельський цикл, можна вважати, що він в описаній патріархом пам'ятці все ж був. Саме таку уточнену іконографічну схему розписів В. М. Лазарєв вважає характерною ознакою зрілих рішень візантійського монументального мистецтва, серед яких називає мозаїки Осіос Лукас, Софію Київську, Неа Моні, Дафні [8].

З певною долею вірогідності можна допустити, що саме така уточнена й розширена у порівнянні з припущенням Д. В. Айналова 1917 р. іконографічна система розписів була реалізована у Десятинній церкві. Підстави для такого припущення можна вбачати у залежності тексту молитви св. Володимира від тексту Фотія, який міг бути відомий на Русі під час складання програми розписів Десятинної церкви, та у тому, що саме така схема розписів утвердилася у культових пам'ятках Київської Русі домонгольської доби.

Зауважимо, що, розв'язуючи проблему реконструкції системи розписів Десятинної церкви, дослідники, як правило, зверталися до з'ясування її витоків [9].

Проте виправданим є і звернення до іконографії пам'яток, для яких розпис Десятинної церкви міг слугувати взірцем, для яких особливі (відмінні від візантійської іконографії риси) ідейного змісту та програми живописного декорування храму, спорудженого Володимиром у славу офіційного хрещення Русі, набули канонічного значення. На першому місці серед таких пам'яток стоїть Софія Київська.

У цьому контексті привертає увагу зображення папи Римського Климента у нижньому поясі апсиди Софійського собору, де представлено Святительський чин. Це зображення В. М. Лазарєв називає очевидним відходом від прийнятого візантійською церквою добору святителів, і вважає, що в ньому не можна не побачити відображення місцевого культу мощів [10]. Нагадаємо, що в своїй «Хроніці» Титмар Мейзебурзький називає Десятинну церкву церквою св. вмч Климента, у пізніших джерелах є згадки про вівтар, присвячений цьому святителеві [11], що знаходився на місці малої церкви часів Петра Могили і простягався на схід від місця, де було відкрито труну з червоного *граніту* [12].

Отже, можна припустити, що зображення св. Климента могло бути представлене у Святительському чині головної апсиди Десятинної церкви і згодом унаслідуватися у розписах Софійського собору.

При спробі реконструкції іконографії Десятинної церкви слід звернути увагу на княжий груповий портрет у центральному середохресті Софійського собору, який привертає увагу дослідників з середини XIX ст. та інтерпретується сьогодні на рівні трьох концепцій. Згідно з першою це зображення є ктиторським портретом [13]. Згідно з другою — на західній стіні була розміщена композиція «Здвиження хреста» з Константином та Єленою [14]. Згідно з третьою — зображення княжої сім'ї є частиною урочистої церемоніальної (або ритуальної) процесії [15], можливо, це зображення літургійного дійства по освяченню Софійського собору родиною Володимира [16].

Можна сподіватись, що аналогічна композиція історичного змісту могла бути зображена і на стінах Десятинної церкви, і програма оздоблення Десятинної церкви передбачала групові композиції історичного змісту (ктиторський портрет або церемоніальну композицію).

Є ще один момент в оздобленні Софійського собору, який відрізняє його декоративну систему від суто візантійської це пишність і щедрість орнаментів. На зовсім не візантійський характер орнаментальних мотивів Софійського собору звернув увагу Ю. С. Асєєв [17]. У тому, що орнаментам належить досить помітне місце у загальній системі розписів, В. М. Лазарєв вбачав специфічно руські риси. Він писав, що в очах художників, які розписували Софію Київську, орнамент мав зовсім особливу привабливість і що в цьому можна вбачати вплив народного мистецтва з його споконвічною тягою до оздоби [18]. Тут, мабуть, слід згадати і місцеві традиції декорування світських споруд: княжих палат, хоромів, гридниць, повалуш, істобок, одрин. Певні уявлення про їх декорування подають нам мініатюри Радзивілівського літопису, «Хроніки» Іоанна Скіліци [19]. На думку К. В. Широцького, саме такі «деревляні хороми стали, певно, початком найдавніших деревляних храмів, які склалися всюди по Україні й котрих в одному Києві 1015 р. згоріло 400 чи 700» [20]. Тому пра-

вомірно припустити, що побутуюча місцева традиція щедрого орнаментального оздоблення житла відіграла свою роль й у декоруванні першого мурованого храму Русі.

За В. М. Лазарєвим, «орнамент у храмі подається у такому великому обсязі й у таких складних поєднаннях, що марно було б шукати йому скільки-небудь близькі аналогії у візантійських пам'ятках. Там, де немає одноособових зображень, там орнамент суцільно покриває стовпи, обрамовує аркові прорізи, або фланкує ті з них, над якими безпосередньо розміщуються багатофігурні композиції, він відділяє вертикальними лініями одну сцену від іншої, що використовується як широка рама для постатей святителів. Природа цього орнаменту така, що уклинюється скрізь, де тільки для того відкривається найменша можливість» [21].

Слід відзначити, що В. М. Лазарєв, наголошуючи на нетиповій для візантійської традиції орнаментальній щедрості в оздобленні храму, вказує на відсутність аналогів у візантійських пам'ятках. Автор мав на увазі лише кількісну присутність орнаментів у соборі. Що ж до аналогів мотивів та їх композиційних сполучень, то вони без сумніву є візантійськими, запозиченими з оздоблення рукописних книг — пам'яток, пов'язаних зі скрипторієм Василя II у Константинополі, які у свою чергу стали зразками як мотивів, так і композиційних сполучень декоративного оздоблення Софійського собору.

## Мальовання храму за археологічними колекціями тиньку. Методика аналізу

Археологічні дослідження Київського дитинця і зокрема Десятинної церкви нараховують майже чотири століття. Як відомо, перші спроби проведення розкопок сягають 1635 р. і відносяться до часів Петра Могили. Вичерпну хронологію розкопок XIX–XX ст. та імена осіб, причетних до долі храму, наводяться у ювілейному виданні «Церква Богородиці Десятинна в Києві» (К., 1996) [22]. Результат цих досліджень — кілька розпорошених колекцій тиньку з фрескою. Найбільші з них зберігаються в Києві: в Національному історичному музеї, Національному заповіднику «Софія Київська», а також у Державному Ермітажі. До колекції входять різні типи тиньку. Проте переважна їх більшість належить до «цем'янково-шлаково-карбонатного типу», який пов'язується із храмовою спорудою. Досвід роботи з цими колекціями показав, що незалежно від ретельності документування колекції неможливо співвідносити певний тип тиньку з конкретною спорудою (храмом або прилеглими світськими спорудами) *за місцем знахідки*: культурні шари неодноразово порушені, на одному стратиграфічному рівні поряд, як правило, трапляються фрагменти, відмінні за

якісним складом тиньку, товщиною шарів, характером підготовки тиньку під фарбовий шар і тому подібне.

Проте досить результативним виявився поділ колекцій за типами тиньку [23]. Методика такого поділу полягає у сортируванні шматочків тиньку саме за тими ознаками які заважали співвіднести фрагменти, виділені *за місцем знахідки*, з конкретною спорудою або з певним місцем в інтер'єрі церкви. Дана методика вимагає надзвичайної прискіпливості натурного обстеження не тільки поверхні кожного зразка, але і його зворотної сторони, відкриває можливості для вивчення глибинних шарів тиньку та фарбового шару, дозволяє помітити деякі особливості будівельної техніки та спосіб кріплення тиньку до стіни (за відбитками на зворотній стороні фрагменту), проаналізувати технологічні особливості тиньку, рецептуру давніх майстрів (за якісними та кількісними характеристиками складу тиньку), техніку нанесення авторських шарів живопису і характер зображення.

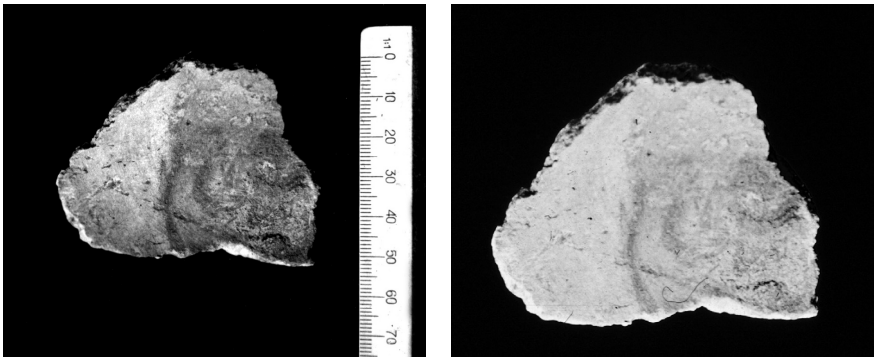
Заслуговують на увагу спостереження про те, що в межах одного типу тиньку можна помітити певну подібність зображального ряду. Так, «цем'янково-шлаково-карбонатний» тиньк, який вирізняється дуже високою технологічною культурою, несе на собі зображення фрагментів облич та фігур, радіальні дуги, що могли б бути фрагментами німбів, залишки орнаментальних зображень, розподільні лінії, однокольорові розфарбування тла. Саме цей тип тиньку зберігає графіті, зміст яких переконує в тому, що перед нами фрагменти внутрішнього оздоблення храмової споруди.

Унікальна інформація про внутрішнє оздоблення Десятинної церкви представлена на фрагментах тиньку з колекції Відділу російської культури Державного Ермітажу.

За документами (Запис до інвентарної книги Відділу історії російської культури (археологія) відомо, що «Колекція № 15» предметів, знайдених у Києві при розкопках на території Десятинної церкви, проведених Д. В. Мілєєвим, надійшла до Ермітажу за Актом № 105 від 27 лютого 1953 р. від Ленінградського відділення Інституту історії матеріальної культури Академії наук СРСР на постійне збереження. Акт підписали: з боку Ермітажу гол. хранитель Г. Д. Бєлов, зав. відділом Історії російської культури В. М. Васильєв, ст. наук. співр. Ю. М. Дмітрієва; з боку Інституту К. В. Павлова «Опис матеріалів розкопок архіт. Мілєєва в Києві 1908–1911 рр.» докладався [24].

### Фрагменти фресок

***Зображення — « Обличчя».*** З усієї колекції найбільш вартісним є зображення маленького обличчя, ймовірно, дитини поданого у три чверті (інв. № К.



*1. Фрагмент фрески з колекції Державного Ермітажу*

Мил. 1373). Поверхня тиньку під фарбу ретельно вигладжена, майже полірована. Складається враження, що фарба, яка моделює обличчя, прокладена безпосередньо на тиньк. Проте при детальному огляді фрагменту все ж таки вирізняється шар майже прозорого жовтуватого тла. У його наявності переконує огляд незначних втрат на поверхні, крізь які проглядає тиньк, світліший за тоном (припустимо сказати — тепло-сірого кольору). Тло має м'який блиск, що його надає прозора речовина (ймовірно, смола або віск), якою полірувалася поверхня після нанесення фарбового шару. Фрагментів, поверхня яких оброблена за аналогічною технологією, — переважна більшість у цій групі тиньку.

Обличчя намальовано легко та віртуозно. Живописна техніка дуже лаконічна: обмежується лише артистичним попереднім малюнком з уточненням форми полисками білил та кольоровими акцентами.

Малюнок, що окреслює загальний контур та злегка намічає деталі, нанесено сміливою, експресивною, майже прозорою лінією чорного із зеленкуватим відтінком кольору (суміш сажі та зеленої землі глауконіту). Лінія то потовщується, моделюючи об'єм, то набуває чіткості, загострюючи деталі. Можна простежити, як на окремих ділянках рисунку рухалася рука майстра. Прочитуються чотири безперервних відрізка лінії, які наносилися м'яким пензлем досить рідкою фарбою. Перший відрізок лінії м'яко окреслює чоло та контур правої вилиці. Другий відрізок рухається від правої скроні повздовж надбрівної дуги (прямої, а не заоваленої, що потовщується на переніссі), далі спускається униз, окреслюючи короткий гачкуватий ніс, і переходить на вуста (на фрагменті через втрату шару фарби можна відслідкувати лише впадину верхньої губи). Третій відрізок окреслює праве око. Четвертий — виводить ліве око, потовщуючись, моделює об'єм, заливаючи впадину під ним, і далі — униз, окреслюючи контур лівої щоки.

Художник впевнено грає об'ємом, освітлюючи голівку знизу. Білилами намічено полиски світла на носі та на склерах очей. Навіть при такому невеликому розмірі голівки помітна певна емоційна напруга у психологічній характеристиці персонажа. На лику дитини прочитується страждання — брови насуплені, а очі виглядають заплаканими. Досягається таке враження за допомогою простого прийому: лінією темно-червоної фарби обведено повіки (на лівій повіці червона фарба частково збереглася).

Обличчя намальовано легко та віртуозно. Малюнок відзначений вишуканим аристократизмом. Живописна техніка дуже лаконічна (спрощена), оскільки попередній малюнок і заливка тіней виконуються в один прийом. Наступним етапом художник домагається уточнення форми полисками білил та кольоровими акцентами.

Стилістика зображення тяжіє до неокласичних тенденцій у візантійському мистецтві X ст., яким відповідають вільна живописна техніка з її ніжними напівтонами та соковитими полисками й типовий для античності сенсуалістичний дух.

Якщо розглядати зображення на фрагменті у площині його відповідності до виділених Ю. О. Коренюком манер письма (виконавчих типів) окремих майстрів Софійського собору, то можна відмітити його подібність до «IV групи виконавчого типу» — зображень з південної зовнішньої галереї. На таке порівняння наштовхує подібний прийом письма, в якому «світлотінь застосовується обмежено», а серед, ликів відзначених виразністю рис, зустрічаються «східний типаж, якому притаманна відсутність «розвиненого моделювання форми за допомогою складної техніки багатошарового нанесення фарби» [25].

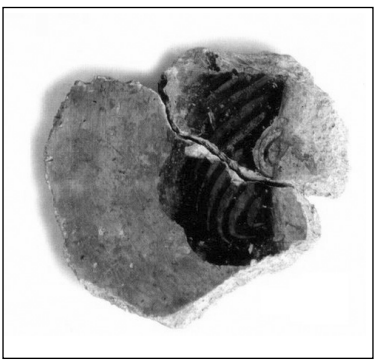
Як здається, подібні ракурси голівок, схожі типажі з короткими гачкуватими носами та аналогічні прийоми моделювання форми зустрічаються у вівтарі Якима — дияконника Софії Київської та Ганни. Наприклад, дитина Марія у композиції «Народження Богородиці» або ангел у «Благовіщенні перед колодязем», у розписах північно-західної вежі Софії Київської, як от, княжич на коні.

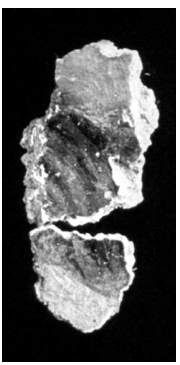
Введення цього зображення до наукового обігу вимагає спроби визначити ім'я персонажу. Проте назвати його Христом-немовлям або Спасом Еммануїлом можна лише досить умовно. Не виключена можливість, що зображення відносилося до композиції «Стрітення». Якщо це так, то можна припустити, що живописне оздоблення Десятинної церкви представляло Двунадесяті Свята. Вільний ракурс та масштаб голівки узгоджуються також із зображеннями дитини — Марії (у композиції «Народження Богородиці») — та ангела (у композиції «Благовіщення коло криниці»), тобто у композиціях на апокрифічні

сюжети про життя Богородиці у вівтарі Якима та Ганни. Подібні апокрифічні сюжети напевно ж мали місце в іконографії Десятинної церкви і, відповідно, унаслідувались у розписах Софії Київської.

Можливо, це зображення відносилося до світських циклів, аналогічних тим, що ми бачимо в баштах Софійського собору.

***Зображення «Волосся» (?).*** Фрагмент фрески з колекції Національного заповідника «Софія Київська». Зображення «Волосся» нагадує зображення волосся на фрагменті голівки з вухом з колекції Національного заповідника «Софія Київська» [26].





*2. Фрагмент фрески з колекції Національного заповідника «Софія Київська»*

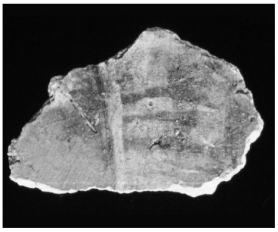
*3. «Волосся». Фрагмент фрески з колекції Державного Ермітажу*

Художник малює пензлем без попередньої гравії. На сіро-жовтуватому тлі без всякої різкості прокладено живописні контури: вгадуються обриси шиї та вуха, що закрите волоссям. Спочатку поверх тла рідкою, майже прозорою фарбою намічаються контури волосся. Утворена пляма визначила форму голови. У межах плями другим шаром прокладаються чорною сажею лінії, які передають пасма волосся. Третій шар: утворені пасма волосся перекриває лініями червоної вохри. Четвертий шар: чорні та червоні лінії перекриваються лініями світлої жовтої вохри. Пензель рухається з натиском від центру голови униз. Поступово натиск полегшується, лінія зводиться нанівець. Важлива деталь: на місці вуха червона лінія звивається, підкреслюючи округлість форми. Накладанням кольорів з поступовим висвітленням створюється ілюзія об'єму.

Масштаб голівки подібний до масштабу зображення наведеного вище обличчя дитини. (Зображення «Обличчя»).

Стилістика зображення, позначена прагненням до передачі об'єму, тяжіє до традицій елліністичного мистецтва.

***Зображення «Ніжка»*** збереглося фрагментарно. Проте можна припустити, що це нога воїна — стегно затягнуте у ногавиці. Грав'я відсутня. Техніка письма багатошарова: контур ноги окреслено двома червоними широкими вертикальними лініями, між якими — червоні поперечні лінії.

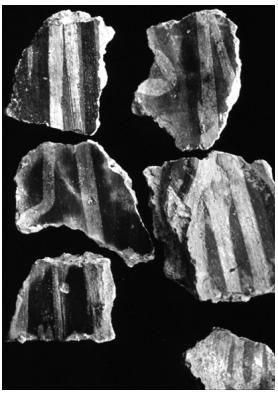


*4. «Ніжка». Фрагмент фрески з колекції Державного Ермітажу*

Другим шаром з однієї, припустимо, висвітленої сторони, паралельно червоній вертикальній смузі нанесена білильна смуга, яка виконує роль висвітлення; від неї білилами прокладено поперечні лінії, що наносилися спочатку з легким натиском пензля, потім — по центру — натиск посилювався, і далі зводився нанівець. Ці поперечні білильні лінії не прямі, а дугоподібні; — вони наче огортають ногу; художник не доводить до другої вертикальної лінії, яка лишається ніби у тіні. В тому можна вбачати прагнення художника моделювати об'єм як світлотінню, так і малюнком.

***Зображення «Драпірування одягу».*** Таких фрагментів дуже багато. Привертає увагу гра барвами, широка варіативність сполучення кольорових ліній, Слід акцентувати такі самі, як і в попередніх фрагментах, прийоми нанесення зображення без попередньої гравії, вільне малювання пензлем.

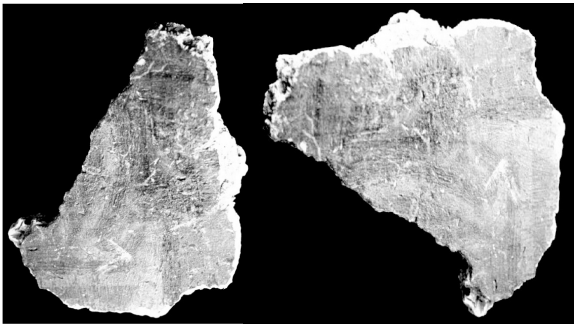
***Зображення «Голгофський Хрест» (?).*** На типове для цього типу фрагментів сірувато-жовте тло нанесено прозорий шар червоної вохри. Наступним шаром тією ж фарбою, але густішої консистенції, накреслено зображення. У свій час, розглядаючи це зображення, С. О. Висоцький висловив припущення, що це



*5. «Драпірування одягу». Фрагменти фресок з колекції Державного Ермітажу*

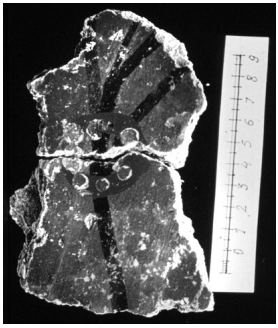
*6. «Голгофський Хрест». Фрагмент фрески з колекції Державного Ермітажу*

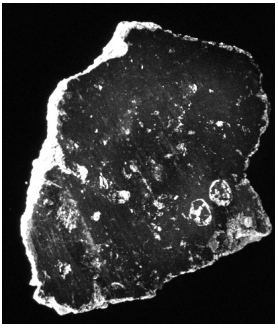
Голгофський хрест. Масштаб зображення замалий, аби проводити аналогії із зображеннями хрестів над місцями поховань у Софійському соборі. Припустимо порівняти це зображення з хрестом на державі, що її тримає Архистратиг Михаїл на фресці у консі Михайлівського вівтаря Софійського собору.



*7. «Архітектурні куліси», «Етимасія» Фрагмент фрески з колекції Державного Ермітажу*

***Зображення «Архітектурні куліси» (?), «Етимасія» (?).*** Фрагмент репрезентує багатошарову техніку письма. На фрагменті у зворотній перспективі зображено кубоподібний предмет. Тло прокладено зеленою землею. Форма куба окреслена білилами, бічні грані розфарбовані у червоний (вохра), та синій (ляпіс лазур), від поверхні кубу піднімається вгору написаний червоною вохрою видовжений овал (еліпс), який обведено трьома лініями: світлочервоною (вохра з білилами), синьою (ляпіс лазур) та червоною (вохра). За зображенням кубу та еліпсу на зеленому тлі проглядає синя пляма, яка з одного боку обведена червоною лінією.





*8. «Позем». Фрагменти фресок з колекції Державного Ермітажу*

Можливо ,це є зображення Престолу Уготованого, з якого виривається полум'я у формі мандали? Можливо, це архітектурні куліси? У даному випадку невеликий масштаб узгоджується з розмірами антропоморфних зображень.

***Зображення «Позем»***. Подібні, майже ідентичні мотиви можна побачити на стінах Софійського собору.

## Резюме

Іконографічна програма розписів не підлягає науковій реконструкції. Можливо лише висунути ряд припущень у відповідності до існуючих традицій оздоблення християнських храмів та за аналогією до Софійського собору.

Час виконання художнього оздоблення Десятинної церкви дуже близький до часу оздоблення Софійського собору. Підстави для такого висновку дають технологічна подібність та виявлена на багатьох прикладах (орнаменти, деталі позему) ідентичність зображального ряду.

1. Лаврентиевская летопись // Полное собрание русских летописей / Под ред. Я. И. Бередникова. — СПб, 1846. — Т. 1. — С. 989.

2. *Айналов Д. В.* К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сб. в память святого равноапостольного князя Владимира. — [М.], 1917. — Т. 1. — С. 20–39.

3. *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. — СПб, 1884. — Т. 1, Вторая половина. Период киевский и домонгольский. — М., 1881; *Айналов Д. В.* История древнерусского искусства. Вып. I. — К.; Пг, 1915; *Шероцкий К. В.* Киев: Путеводитель с иллюстрациями. — К., 1917; *Приселков М. Д.* Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X–XII вв. — СПб, 1913; *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. — М., 1960.

4. *Каргер М. К.* Археологические исследования Древнего Киева: Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). — К., 1951; *Каргер М. К.* Древний Киев: В 2 т. — М.; Л., 1961. — Т. 2; *Повстенко О.* Катедра св. Софії у Києві. — Нью-Йорк, 1954; *Корзухина Г. Ф.* К реконструкции Десятинной церкви // Советская археология. — 1957. — № 2. — С. 78–90; *Логвин Г. Н.* Новые исследования древнерусской архитектуры // Строительство и архитектура. — 1978. — № 3. — С. 31–34; *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников // Археология СССР: Свод археол. источн. — Л., 1982. — Вып. 47; *Асєєв Ю. С.* Джерела мистецтва Київської Русі. — К., 1980.

5. *Шмит Ф. И.* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях // Византийский временник. — СПб, 1916. — Т. XII. — Вып. 1–2. — С. 62–124; *Сычев Н. П.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Seminarium Kondakovianum: Сб. статей по археологии и византиноведению. — Прага, 1928. — Т. 2. — С. 90–104; *Каргер М. К.* Древний Киев. — Т. II.

6. *Айналов Д. В.* К вопросу о строительной деятельности св. Владимира... — С. 20–39.

7. Там само. — С. 27.

8. *Лазарев В. Н.* Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. — М., 1971. — С. 96–98.

9. *Айналов Д. В.* Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе. — М., 1915; *Шмит Ф. И.* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях... — С. 62–124.

10. *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. — С. 35.

11. *Оболенский М.* О двух древнейших святынях в Киеве: мощах св. Климента и кресте вел. кн. Ольги // Киевская старина. — К., 1850. — Кн. 3. — С. 139–150.; *Шахматов А. А.* Изыскания о древнейших русских летописных сводах. — СПб, 1908; *Айналов Д. В.* Мемории св. Климента...

12. Краткое историческое описание первопрестольной соборной Десятинной церкви в Киеве. — СПб, 1829; *Шероцкий К. В.* Киев; *Толочко П. П.* Десятинна церква — центр давньоруської духовності // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. — К., 1996. — С. 13–14.

13. *Каргер М. К.* Портрет Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии // Ученые записки Ленингр. ун-та. — Л., 1954. — № 160. Сер. ист. наук. — Вып. 20. — С. 143–180; *Лазарев В. Н.* Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской: Групповой портрет семейства Ярослава // Византийский временник. — М., 1959. — Т. 12. — С. 148–163; *Лазарев В. Н.* Древнерусские художники и методы их работы // Русская средневековая живопись. — М., 1970. — С. 27–54; *Толочко П.* Володимир Святий. Ярослав Мудрий. — К., 1996. — С. 169; *Поппе А.* Заснування митрополії Русі в Києві // Український історичний журнал. — 1969. — № 2. — С. 68; *Асєєв Ю. С.* Портрет родини Ярослава Мудрого в Софії Київській // Образотворче мистецтво. — 1987. — № 1. — С. 28–30.

14. *Логвин Г. Н.* Новые исследования древнерусской архитектуры // Строительство и архитектура. — 1978. — № 8. — С. 30.

15. *Павлов П. В.* О значении некоторих фресков Києво-Софийского собора // Труды III Археологического съезда в Киеве 1874 г. — К., 1878. — С. 283–287; *Айналов Д. В., Редин Е. К.* Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. — СПб, 1889.

16. *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. К., 1999. — С. 29–64.

17. *Асєєв Ю. С.* Орнаменти Софії Київської. — К., 1949.

18. *Лазарев В. Н.* Мозаика Софии Киевской. — С. 63.

19. *Чернышев Н.* О дворцах княжеских, бывших в Киеве и упоминаемых в летописях. // Памятная книжка Киевской губернии на 1856 год. — К., 1855. — С. 83–87; *Хойновский И. А.* Раскопки великокняжеского дворца древнего города Киева, проведенные весной 1892 г.: Археологически-историческое исследование. — К., 1893; *Савенко А. И.* Древнейший киевский «город» и остатки дворцов великокняжеской эпохи // Исторический вестник. — 1909. — Март. — С. 1176–1185; *Кондаков Н. П.* Греческие изображение первых русских князей // Сб. в память Святого Равноапостольного князя Владимира. — [М.], 1917. — С. 10–20.; *Воронин Н. Н.* Жилище // История культуры древней Руси. — М.; Л., 1948. — Т. 1. — С. 205–232.

20. *Широцький К. В.* Старовинне мистецтво на Україні. — К., 1918.

21. *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. — С. 73.

22. *Ананьєва Т.* Десятинна церква: коло витоків археологічних досліджень (1820–1830 рр.) // Церква Богородиці Десятинна в Києві... — С. 15–23; *Грибанова Н.* Втрачене джерело: Про археологічні дослідження 1908–1914 рр. // Церква Богородиці Десятинна в Києві... — С. 24–28.

23. *Ганзенко Л. Г., Коренюк Ю. О., Меднікова О. Ю.* Дослідження археологічних колекцій стінопису Десятинної церкви та прилеглих споруд // Церква Богородиці Десятинна в Києві... — С. 68–73.

24. Інвентарну книгу Відділу історії російської культури (археологія). Зазначений у записі до інвентарної книги документ «Опис матеріалів розкопок Д. В. Мілєєва в Києві 2908–1911 рр.» втрачено.

25. *Коренюк Ю. О.* Фрески Софійського собору в Києві (Технологія, техніка, деякі питання стилю, проблема майстрів): Автореф. дис. ... канд.. іст. наук. — К., 1994. — С. 13.

26. *Фурман Р. В.* Фрагменти монументального живопису X ст. з колекції Національного заповідника Софія Київська // Церква Богородиці Десятинна в Києві... — Іл. 1. — С. 144.