

УДК [726.591+246.5](477-25) «16/17»

Рижова О. О.

Національний Києво-Печерський
історико-культурний заповідник

ЄВРОПЕЙСЬКА РЕЛІГІЙНА КАРТИНА ЯК ДЖЕРЕЛО ІКОНОГРАФІЇ ЛАВРСЬКОГО ТА КИЇВСЬКОГО ІКОНОПІСУ XVIII СТОЛІТТЯ

Рижова О. О. Європейська релігійна картина як джерело іконографії Лаврського та Київського іконопису XVIII століття. У статті наведено мистецтвознавчий аналіз ікон лаврського та київського іконопису XVIII ст., які зберігаються у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та в іконостасах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври, а так само ікон з іконостасу Софії Київської. У результаті іконографічних та стилістичних досліджень пам'яток доведено, що однією з важливих ознак лаврської та київської ікони XVIII ст. є використання в якості іконографічних джерел станкових картин світських європейських і російських майстрів. Розгляд характерних рис цих ікон, а саме композиції, стилю та іконографії дозволив вичленувати ознаки нової живописної традиції, яка розвивалася в київському іконопису XVIII ст. поряд із традиційною іконою.

Ключові слова: лаврський іконопис, київський іконопис, Києво-Печерська Лавра, Софія Київська, ікони, стиль, іконографія, європейська релігійна картина.

Рыжова О. О. Европейская религиозная картина как источник иконографии Лаврской и Киевской иконописи XVIII века. В статье представлен искусствоведческий анализ лаврских и киевских икон XVIII века, которые хранятся в фондах Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника и в иконостасах Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры, а также икон из иконостаса Софии Киевской. В результате иконографических и стилистических исследований памятников выявлены особенности их стиля и иконографии; найдены иконографические изобразительные протографы. Доказано, что в лаврской и киевской иконе XVIII века в качестве иконографических источников использовались картины светских европейских и русских мастеров. Рассмотрение характерных черт исследуемых икон, а именно композиции, стиля и иконографии позволило вычленить признаки новой живописной традиции, которая развивалась в киевской иконописи XVIII в. параллельно с традиционной иконой.

Рецензент статті: Міляєва Л. С., доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, дійсний член Академії мистецтв України

Ключевые слова: лаврская икона, киевская икона, Киево-Печерская Лавра, София Киевская, иконы, стиль, иконография, европейская религиозная картина.

Ryzhova O. European religious painting as a source of iconography Lavra and Kiev icon painting of the XVIII century. The article presents analysis of art criticism of Kyiv icons of the XVIII century, which are stored in the collections of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve and the iconostasis of the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra, as well as icons of the iconostasis of St. Sophia. As a result of iconographic and stylistic research of monuments their particular style and iconography was identified; visual iconographic protographs were found among European religious painting. It is proved that in the Kiev icon of the XVIII century easel paintings of secular European and Russian masters were used as iconographic sources. Consideration of the characteristics of the studied icons, namely the composition, style and iconography allowed to single out features of the new artistic tradition that developed in Kiev icon painting of the XVIII century along with traditional icon. Objectives. The objectives of this study are Lavra and Kiev icons of the XVIII century, which are stored in the collections of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve and the iconostasis of the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra, as well as icons of the iconostasis of St. Sophia. Method of comparison the Kiev and Lavra icons and European religious paintings illustrated the fact that one of the important features of the Kiev and Lavra icons is usage as iconographic sources of European religious paintings. Result. As a result of iconographic and stylistic research of monuments their particular style and iconography was identified; visual iconographic protographs were found among European religious painting. Conclusions. It is proved that in the Kiev icon of the XVIII century easel paintings of secular European and Russian masters were used as iconographic sources. Consideration of the characteristics of the studied icons, namely the composition, style and iconography allowed to single out features of the new artistic tradition that developed in Kiev icon painting of the XVIII century along with traditional icon.

Keywords. Kiev icon, Lavra icon, Kiev-Pechersk Lavra, Sophia of Kyiv, icons, style, iconography, European religious painting.

Постановка проблеми. Вплив європейської релігійної картини на складання іконографії лаврської та київської ікони XVIII століття не був предметом окремих досліджень. Вперше до питання впливу західної традиції на розвиток лаврської іконописної традиції звернувся М. Істомін; його цікавив «італійський вплив на церковне мистецтво Західної Росії», із цього приводу дослідник наводить «кілька фактів з історії живопису Києво-Печерської лаври» [7: 64–75]. У наступних публікаціях автор намагається визначити ступінь впливу європейської гравюри на живопис «вихованців» Лаврської школи шляхом порівняння й аналізу деяких іконографічних сюжетів [8: 34–90; 9: 291–310; 10: 304–312]. Паралельно про впливи західноєвропейської гравю-

ри на український живопис висловлюється Е. Кузьмін [11: 65; 12: 223; 13: 236–237].

Отже, **актуальність** цієї публікації полягає у виявленні серед європейських релігійних картин творів, які послуговували джерелами іконографії лаврського та київського іконопису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пам'яткам іконопису Лаври та Києва найбільше уваги приділено в роботах П. Жолтовського «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях» (1983) [6] та «Мальюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» (1982) [5]. Як іконографічні джерела лаврського живопису називаються лише західноєвропейські гравюри та естампи [5: 6, 13].

Іконостасу (1767–1769) церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах присвячує свою статтю О. Лопухіна — «Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в контексті історичного та художнього життя Києво-Печерської лаври XVIII–XIX століття» (2007) [15]. Автор зазначає нюанси іконографії та композиції окремих ікон, звертаючи увагу на те, що певні зображення на іконах подібні деяким елементам з картин італійських майстрів: «Композиції ікон намісного ряду створювалися, безсумнівно, під впливом творів італійського живопису, які були адаптовані до православної традиції українського іконопису» [15: 75–76].

Короткий огляд і швидку характеристику найбільш відомих творів Лаврського та Київської іконопису XVIII століття в «Історії української культури» (т. 3, 2003) [1] наводить В. Олександрович «<...> Найважливіші здобутки малярства Києва та Лівобережжя пов'язані насамперед з місцевими монументальними іконостасами <...> чотири композиції іконостаса Успенського собору Києво-Печерської Лаври — “Різдво Христове”, “В'їзд до Єрусалима”, “Зішестя Святого Духу”, “Тайна вечерея” (НХМУ), створеного після пожежі 1718 року, та нещодавно ідентифікований монументальний образ того ж ансамблю “Собор святих отців печерських” (НХМУ). Наступною видатною пам'яткою є <...> іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, мальований <...> очевидно, у 1720-х роках. <...> Не менш важлива київська пам'ятка — іконостас Софійського собору, від якого зберігся лише намісний ряд з величними “Спасом” та “Богородицею”. Не менш виразно, ніж у зазначених комплексах іконостасів, специфічні прикмети київського кола виявляються в окремих іконах самостійного призначення чи з іконостасів. Не дивлячись на розмаїття індивідуальних почерків і манер, їх об'єднують іконографія, малярські прийоми й образні характеристики, визначені загальним контекстом релігійного мистецького культурного спільного середовища. <...> Пізнішими прикладами можуть слугувати “Свята Варвара” з Хрестовоздвиженської церкви на Подолі (НХМУ), “Архидиякон Стефан” з Києво-Печерської Лаври (НКПСКЗ), “Свята Катерина” з Хрестовоздвиженської церкви

(НХМУ). Проте їх об'єднує живописна система, в якій ікона перетворюється на картину релігійного змісту, сповнену багатства форм <...>, остання із зазначених ікон свідчить про використання західноєвропейських гравюр як іконографічних взірців і на київському ґрунті в другій половині XVIII століття» [1: 891–895].

Мета статті полягає в тому, щоб виявити особливості стилістики та іконографії в лаврському та київському іконопису XVIII ст. Для досягнення мети виконано аналіз іконографії та стилю ікон із збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври, а так само ікон з іконостасу Софії Київської; означені їхні стилеві особливості та визначені джерела іконографії поміж європейської релігійної картини.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Робота виконана в рамках планової наукової роботи відділу наукової реставрації та консервації Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Виклад основних результатів дослідження. Яскравою пам'яткою, що ілюструє напрямок цього дослідження, є ікони з іконостасу (1738–1754) Софії Київської. Зображення на іконах «Св. ап. Іоанн Богослов» та «Пресвята Богородиця — Симеоново Проречення» буквально насичене емоціями. Уявивши їх вилученими з іконостасного комплексу, отримаємо в повній мірі станкову картину, яка виконана в дусі європейського релігійного живопису; іконографічно також орієнтовану на західні зразки. Картина — програмний твір, що має всі прояви індивідуалізованої творчості майстра, яка вже вийшла за межі специфічної образної мови молитовного образу. В картині, до організації простору, як у світському мистецтві, залучена рама — різьблене й золочене обрамлення.

Безсумнівно, майстер, який писав ці ікони, був натхненний образами та сюжетами, які йому належало зобразити. Його прагнення показати яскраві та складні емоції, які відчувають персонажі, плюс містицизм подій, що відбуваються, змусили шукати зразки в живописі, що більш відкритий почуттям, ніж класична православна ікона. Таким живописом став італійський. Найбільш співзвучними відчуттям художників виявилися твори маньєристичного мистецтва (зокрема, болонської школи) з їх персонажами, що були наділені неспокоїною експресією та перебували в екстатичних станах. Інтерпретуючи риси класичного італійського маньєризму в живописі ікон, майстри запозичували такі мальовничі прийоми, як подовжені пропорції фігур і афективні жести, чим розраховували на глядацький відгук у відповідь на те, що відбувається.

Апостол Іоан представлений в образі прекрасного юнака, який стоїть на подіумі та спирається на кафедру. Над головою Іоана зображений орел з



Рис. 1. Ікона «Св. ап. Іоанн Богослов»,
1745–1754, Інв. У-283, НЗСК, фрагмент.
Іконостас собору Софія Київська.



Рис. 2. Доменікіно Цамп'єрі «Євангеліст Іоанн
Богослов», 1630, ДЄ.

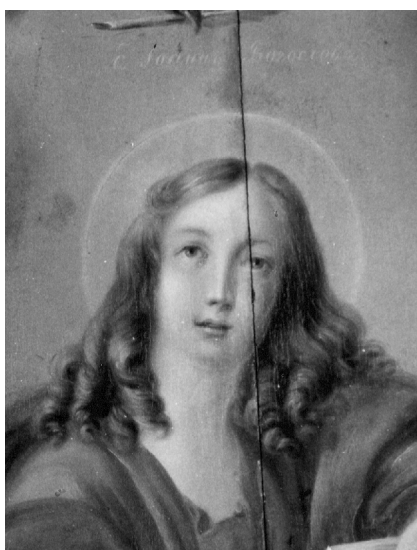


Рис. 3. Ікона «Св. ап. Іоанн
Богослов», 1745–1754,
Інв. У-283, НЗСК., фрагмент.
Іконостас собору Софія Київська



Рис. 4. Ікона «Пресвята
Богородиця — Симоново
Проречення», 1745–1754, Інв.
У-284, НЗСК, фрагмент.
Іконостас собору Софія Київська



Рис. 5. «Св. перв. архідиякон
Стефан», 1767 р.,
КПЛ-ж-122, НКШКЗ,
фрагмент

гусячим пером у дзьобі, а сам Іоан притримує книгу, яка лежить на кафедрі (правою рукою) і сувій (лівою рукою). Одягнений Іоан в довгий вільний хітон смарагдово-зеленого кольору, складки якого модельовані за формою руху. На його плечі розвивається кіноварного кольору гіматій. Лик молодого Іоана наділений ідеальними рисами, прекрасною чуттєвою і жіночною красою. Довгі м'які локони укладені в зачіску та спускаються на плечі. Близька обличчя, блакитні очі та пухкі вуста — всі риси моделюються художником за формою, делікатним мазком, м'якою кистю. Всі кольори подані в тонкому розбілі. Звучність і тон колориту задає зіставлення великих плям червоного та зеленого. Розбивають цю потужну кольорову пляму тепло-холодні тони обличчя та рук Іоана. Протиставлено йому — сріблястий сіро-блакитний колір кафедри та холодну вату близьку книги й сувою. Теплі тони маси волосся та декору на кафедрі вносять деяке заспокоєння в колірний лад картини. У живописі головки путто (декоративна гірлянда на кафедрі) добре прочитується мальовнича система майстра. Практично *a la prima*, м'який сплавлений тонкошаровий живопис і, покладені по-сирому яскраві мазочки-відблиски на світлах. Фон і сходи написані складним червонува-то-сірим кольором. Деякі похибки в побудові простору (висяча в повітрі кафедра) та анатомії (відсутність лівої ноги в апостола) не псують загального приємного враження від створеного образу.

За зразок для ікони іконописець використовував картину майстра болонської школи Доменікіно (Доменіко Цамп'єрі, 1581–1641) «Євангеліст Іоан», 1630 рік. Цікава історія появи картини на території Росії. «Картина ця протягом довгого часу належала д-ру Фроману в Штутгарті, а на початку нинішнього сторіччя (тобто XIX століття) була куплена в нього Д. А. Нарішкіним, від якого була придбана імператором Миколою I для імператриці Олександри Федорівни. За життя цієї государині вона висіла в її кабінеті в Зимовому Палаці; по її кончині перейшла у спадок до імператриці Марії Олександрівни, після якої, згідно з її духовним заповітом, зробилася власністю Ермітажу в 1881 році. <...> Чудова копія з ермітажної картини, зроблена К. Брюлловим, є у музеї Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі» [17]. Копія з картини «Євангеліст Іоанн», точніше, її зображення, присутня в «Портреті князя А. Н. Голіцина» 1840 року, який виконав К. Брюллов. Портрет виконаний на замовлення Ф. І. Прянишнікова. Цікавий епізод з історії створення портрета наводить А. А. Новицький: «Розповідають, що Прянишников подарував Голіцину картину Доменікіно, яка зображена тут, в подяку за що отримав від князя дозвіл написати портрет Брюллова» [4: 58]. Ще одна копія з картини, яка так сподобалася російській аристократії, написана М. М. Жадовскою і подарована А. С. Шереметьєвій. Мова йде про полотно «Євангеліст Іоан», виконане не пізніше 1839 року із зібрання Державного

Російського музею [3: 184]. Отже, оригінал картини Доменікіно «Євангеліст Іоан» і, як мінімум, дві (а то й три) копії з неї перебували в Петербурзі тільки на початку XIX століття. «Точно така ж картина Доменікіно (тобто «Євангеліст Іоан», 1630, авторське повторення — О. Р.), спочатку знаходилася у галереї герцога Орлеанського, дотепер знаходиться в графа Калейля, в замку Гоуард, в Йоркшайрі, в Англії» [17]. Таким чином, можна вважати, що ікона з іконостаса була виконана за певною копією з оригіналу Доменікіно.

Візантійсько-руська образотворча традиція частіше шанує образ «духоносного старця», зануреного в роздум. Молодим Іоана уявляли, зазвичай, у сцені «Таємної вечері» і стоячим попереду у Розп'ятті. На розглянутій іконі євангеліст представлений в образі юнака-візійера. Образ дуже характерний для західноєвропейської традиції маньєризму, типажі з якої охоче запозичили українські майстри. Обраний (і затверджений) зразок відповідав релігійній українській естетиці свого часу, а також особистим уявленням іконописця про прекрасне. Написи на сувої: «І четверга тварина подібна орлу, що летить» (Апок. 4:7) і в книзі: «І ми бачили славу Його, славу єдиного рідного від Отця» (Ін. 1:14) підкреслюють містично-візійерський стан євангеліста.

На іконі «Пресвята Богородиця — Сімеоново Проречення» Богородиця представлена стоячи фронтально. Права нога злегка відставлена в бік, голова відведена та схилена вправо. Лик Богородиці відрізняється напрочуд тонкими рисами і навіть можна розрізнити колірні градації та світлотіньові моделювання тілесних партій. Наповнені сльозами, почервонілі очі Марії, зведені горем, руки складені на грудях в молитовному жесті. Білий очіпок написаний м'яким, широким пензлем, сліди від якого не загладжуються, а навпаки, активно включаються в моделювання та характеристику фактури тканини. Ікона за манерою виконання є парною попередній і за стилістикою долучається до кола пам'яток, виконаних у дусі західноєвропейського маньєризму.

У іконі «Різдво Пресвятої Богородиці» простір по вертикалі поділено на три рівні частини. В центральній частині композиції, на розкішному царському ложі, зображене немовля, що сидить до пояса задрапіроване в пишні білі покривала. Ліва ручка немовляти піднята, правою він спирається на драпірування, голівка ледь схилена вліво і великі блакитні очі дитини дивляться прямо, на глядача. Завдяки чіткій геометричній організації простору ікони, зображення легко читати. Фігурка Марії є, одночасно, оптичним і смисловим центром композиції. Вона оточена с'яйвом, яке йде від німба та білих прозорих покривал. Декорацією для царственного немовляти служить висока різьблена спинка ліжка. Малюнок абрису спинки складається з двох волют, спрямованих назустріч один одному, і є підставкою, підумом для царської корони. Фланкують спинку, крім різьблених канельованих стовпчиків, фігурки геніїв



Рис. 6. Альбані Франческо «Свята Магдалина, що молиться», 1620–1630, Музей Конде, Франція



Рис. 7. Ріберо Джузеппе «Свята Агнеса», 1641, Дрезденська галерея, Німеччина

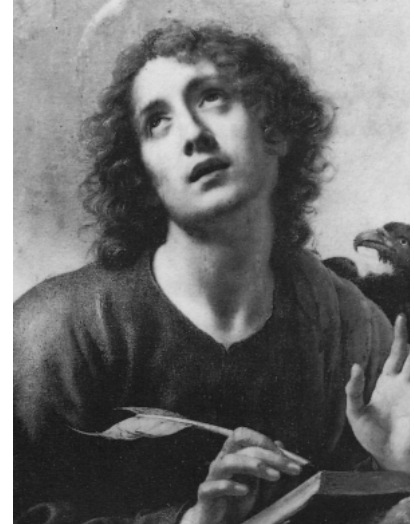


Рис. 8. Дольче Карло «Євангеліст Іоанн», 1647, ДМОН ім. О. С. Пушкіна, Москва

з букетами троянд в піднятих руках. Генії одягнені в зеленуватого тону античні туніки, прикрашені золотою облямівкою та фібулами. Над головою Марії, прикріплена до спинки ліжка восьмикінцева зірка ордену, що сяє діамантовими променями. Круглий центральний медальйон зірки прикрашений діамантовими ініціалами Богородиці.

Сидячі фігури Іоакима й Анни, розташовані зліва і, відповідно, праворуч від царственного ложа і нагадують, скоріше, фігури підданих, ніж батьків; подружжя одягнене в пишній одяг, їх очі зведені догори, туди, де прозирає небо з рожево-блакитними хмарами і всевидячим оком в оточенні саява. Все дійство відбувається в храмі, де замість зводу — небо. Зображення неба спочиває на вітрилах аркової форми. Вітрила спираються на капітелі, що вінчають довгі гладкі стовбури колон. Із бокових вікон, прорізаних у потужній товщі стін храму, летить світло. До ліжка ведуть високі сходинокки. Поруч із Анною на сходинокках розташований табурет, який своєю формою нагадує римські меблі. На табуреті — «голландський натюрморт» — скляне блюдо, написане в ілюзорній живописній манері «малих» голландців.

Особливістю іконографії ікони є представлення події зі старозавітної історії як церемонії народження царственного немовляти. Зображення Марії в образі спадкоємиці імператорської родини сходить до традиції дитячого портрета, який виник у Венеції в кінці XVII століття [2: 149]. З Венеції такий тип дитячого портрета поширюється по всій Європі, його зразки трапляються, зокрема, і в Росії, і в Україні: «Христос Еммануїл» (інв. № 193, НКПЗКЗ, фонди) і «Портрет Олександра I дитиною», невідомий художник другої половини XVIII століття, Росія, (ГТГ) [3: 300].

Про те, на які мальовничі зразки орієнтувалися майстри Києво-Софіївської іконописної майстерні, можемо судити, зокрема, за описом предметів, що

зберігаються в ризниці: «У ризниці зберігаються ікони італійського живопису, одна зображує Марію Магдалину, а дві святого апостола Павла; на одній зображений патріарх Ной з дітьми, а на іншій — Ісак, благословляє Якова; живопис цих зображень за характером відрізняється від прийнятих православною іконографією подробиць при зображенні зазначених осіб і сюжетів; усі ці ікони представляють копії кращих західних майстрів; одна з таких копій, Корреджієва «Ніч» знаходиться в трапезній церкві у вівтарі над царськими воротами» [14: 500].

Ікони зворотного боку іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста (1769–1780-ті) Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври — сюжети страстного циклу, які виконані в техніці олійного живопису на полотні [16: 155–165]. Ікони першого ярусу — це «Зішестя Святого Духа на апостолів», «Євхаристія», «Обмивання ніг»; другого ярусу — «Несення хреста», «Коронування терновим вінцем», «Моління про чашу»; третього ярусу — «Бичування», «Розп'яття», «Поцілунок Іуди»; завершальною є ікона «Плакування». Кожна з картин оправлена в раму, разом вони складають значних розмірів (висота близько 10 м) зворотний бік іконостасу. Технологія, іконографія та живописно-пластична система зображень на картинах наслідують академічну європейську манеру живопису та кожна з картин становить повноцінну історичну композицію. Датуються полотна зі звороту іконостасу Хрестовоздвиженської церкви 1780-ми роками. Всі сюжети євангельської історії, зображені художниками на звороті іконостасу Хрестовоздвиженської церкви, мають розроблену іконографію в європейському мистецтві XVI–XVII століть. Однак, художники з майстерні Києво-Печерської Лаври рідко запозичують композиції безпосередньо; в більшості випадків, композиції мають творчу переробку іконографії сюжету. У нашому випадку, іко-



Рис. 9. Карлеваріс Маріана (?), Венеція, пер. пол. XVIII ст. «Портрет дитини в образі амура». х.м., 66×56,5 Москва, ДМІМ



Рис. 10. «Портрет Олександра І-го дитиною». Невідомий художник другої пол. XVIII ст., х.м., 82×65, ДТГ



Рис. 11. «Немовля Христос» (фрагмент ікони), XVIII ст., д.м., НКПІКЗ



Рис. 12. «Свята Марія», фрагмент ікони «Різдво Богородиці», 1747–1754 рр., д.м., 166×73,5, іконостас собору Св. Софії Київської

нографічними джерелами можливо назвати картини «Оплакування» Анібалле Караччі й Антоніо Корреджіо; «Коронування терновим вінцем» є практично копією однойменної картини Антоніса ван Дейка; його ж однойменна картина лежить в основі композиції «Поцілунок Іуди»; «Розп'яття» — успадковує, в основному, композицію з однойменної картини Пітера Пауля Рубенса; композиція «Бичування Христа» списана з композиції однойменної гравюри Альбрехта Дюрера; із гравюри «Обмивання ніг» Юліуса Шнорр фон Карольсфельда написана центральна група персонажів на однойменній картині; фігура Христа з піднятими руками з картини «Моління про чашу» також запозичена із гравюри Альбрехта Дюрера. Окремо стоїть композиція, яка названа «Євхаристія». Іконографія цієї картини складена особами Духовного Собору Києво-Печерської Лаври. На картині зображено один із епізодів чинопослідування Літургії; коли перед престолом, де все приготовлено до звершення Святої Євхаристії — запалені свічки, поставлені чаша та дискос, копіє та лжиці, просфора, покрівці. Саме у зв'язку з цим, тобто з таїнством Євхаристії, в іконографічну програму зворотного боку іконостаса увійшли сюжети страстного циклу з життя Спасителя.

Висновки. Порівняльний мистецтвознавчий аналіз пам'яток виявив головну стилістичну особливість київського іконопису XV ст. — полістилізм. Ця властивість зумовлена тим, що час формування стилю припав на перехідний період епохи, коли один тип мистецтва (традиційний іконопис) змінювався на інший (живописний, наближений до станкової релігійної картини). На прикладі розглянутих пам'яток спостерігаємо одну з головних тенденцій в образотворчому мистецтві Києва XVIII століття — поступовий відхід від традиційного іконопису в сторону станкової релігійної картини; процес у якому головну роль відіграла європейська релігійна картина.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що київські художники та замовники орієнтувалися на новий тип європейської культури в цілому, з її максимальною наближеністю до людського виміру, незалежно від конкретних стильових характеристик. Саме ця обставина зумовила одночасне широке проникнення в іконопис Лаври та Києва елементів італійського ренесансу та бароко, болонського академізму та маньєризму.

Перспективами подальших розвідок у даному напрямку є розгляд пам'яток лаврського іконопису XVII — початку ст. в їх хронологічній послідовності та систематизація матеріалу, на базі якого можливо буде дослідити, зробити типологічні узагальнення та практичні зауваження з питання особливостей складання лаврської та київської іконографії цього періоду.

Література:

1. Александрович В. С. Архитектура, образотворчество декоративно-ужитковое мистецтво [Текст] / В. С. Александрович // Історія української культури: у 5 т. — К., 2003. — Т. 3: Українська культура другої половини XVII—XVIII століть. — С. 879–888: іл.
2. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [Изоматериал]: собрание живописи / [В. Э. Маркова]. — М.: Галарт, 2002. — Т. 1: Италия VIII—XVI вв. — 2002. — 335 с.: ил.
3. Государственный Русский музей: каталог собрания [Изоматериал]: в 15 т. / [науч. ред. Е. Петров]. — СПб.: Palace Editions, 1998. — Т. 2: Первая половина XIX века. — 2002. — 252 с.
4. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания [Изоматериал]: в 4 сериях / [под общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой]. — М.: Красная площадь, 1995. — Т. 2: Живопись XVIII века. — 1998. — 335 с.: ил.
5. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні [Текст]: альбом-каталог / П. М. Жолтовський — К.: Наукова думка, 1982. — 286 с.: іл.
6. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. [Текст] / П. М. Жолтовський — К.: Наукова думка, 1983. — 178 с.: іл.
7. Истомин М. П. К истории живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. — К., 1895. — Кн. 9. — С. 64–75.
8. Истомин М. П. Описание иконописи Киево-Печерской лавры [Текст] / М. П. Истомин // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. — К., 1898. — Кн. 12. — С. 34–90.
9. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. — 1901. — № 10 (34), июль. — С. 291–310.
10. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. — 1901. — № 11 (35), август. — С. 311.
11. Кузьмин Е. М. XI Археологический съезд в Киеве [Текст] / Е. М. Кузьмин // Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 14. — С. 63.
12. Кузьмин Е. М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре [Текст] / Е. М. Кузьмин // Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 17 — С. 223.
13. Кузьмин Е. М. Украинская живопись XVII века [Текст] / Е. М. Кузьмин // История русского искусства / И. Э. Грабарь. — М., [1914]. — Т. 6, гл. 14. — С. 455–480: ил.
14. Линчевский А. К. Святая София Киевская (XI—XX вв.): историко-археологическое исследование [Рукопись] / священник Линчевский А. К. — К., 1914. — 400 л.
15. Лопухіна О. В. Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в контексті історичного і художнього життя Києво-Печерської лаври XVIII—XIX ст. [Текст] / О. В. Лопухіна // Лаврський альманах: зб. наук. пр. — К., 2007. — Вип. 17. — С. 73–79.
16. Пітагелєва О. В. Іконостаси двох церков Києво-Печерської лаври та їх зворотні боки. Передумови виникнення і тематичні паралелі [Текст] / О. В. Пітагелєва // Лаврський альманах: зб. наук. пр. — К., 2006. — Вип. 16. — С. 155–165.
17. Энциклопедический словарь [Текст]. В 82 т. / изд. Брокгауз-Ефрон; под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского [и др.]. — СПб.; Лейпциг: Изд. Брокгауз-Ефрон, 1894. — Т. 22 (11А). Евреиновы-Жилонь — 958 с.: ил.