

УДК 75.03 (045) "18/19"  
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244412

**Цитування:**

Бардік М. А. Монументальний живопис Великої Печерської церкви кінця XIX століття як інтерпретація його давньоруського образу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 115-121.

Bardik M. (2021). The Great Pechersk Church' Mural Paintings of the Late 19th Century as the Interpretation of Its Old Russian Image. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 115-121 [in Ukrainian].

*Бардік Марина Афанасіївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
провідний науковий співробітник  
науково-дослідного відділу історії та археології  
Національного заповідника  
«Києво-Печерська лавра»  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>  
mb30@i.ua*

## **МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ВЕЛИКОЇ ПЕЧЕРСЬКОЇ ЦЕРКВИ КІНЦЯ XIX СТОЛІТТЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЙОГО ДАВНЬОРУСЬКОГО ОБРАЗУ**

**Мета статті** – дослідити настінний живопис Великої Печерської церкви як версію богослов'я й академічного сакрального монументального живопису кінця XIX ст. **Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні історико-культурного, мистецтвознавчого аналізу, біографічного методу. **Наукова новизна** роботи. Визначено, що процес створення образу давньоруського храму у Великій Печерській церкві (Успенському соборі) розпочався в 1880 р. Введено в науковий обіг фото креслення древньої частини храму, зробленого за розпорядженням А. Прахова в 1893 р. Живописна декорація досліджена як синтез академічної богословської думки й академічного сакрального монументального живопису. Розкрито його реалізацію у виборі тем, сюжетів і розміщенні композицій. Охарактеризовано корпус джерел щодо розписів із колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Досліджено трансформацію первісного проекту розписів та візантійського канону XI–XII ст. на користь Богородичної тематики. Простежено зв'язок композиції «Вознесіння Панагії» з традицією чернечого життя в Києво-Печерській лаврі. Уточнено тематико-сюжетні лінії: утвердження християнства на теренах Давньої Русі визначено ще однією провідною темою. **Висновки.** Процес створення нового живопису Великої Печерської церкви розпочався ще в 1880 р. Виявлення древньої частини храму сприяло зміні його живописної декорації. Остання була результатом академічної богословської програми, реалізованої засобами академічного сакрального монументального живопису. У первісному проекті зберігалась традиція попередньої декорації, відображалась одна з традицій чернечого життя Лаври. У розписах було втілено свідчення Печерського Патерика про композиції у Великій церкві. Проте у розміщенні сюжетів академічна богословська думка кінця XIX ст. не усяляко підпорядковувалась канону XI–XII ст. Тема утвердження християнства була презентована в стінописі як одна з провідних тем.

**Ключові слова:** духовна культура, православ'я, сакральний академічний живопис, монументальний живопис, Києво-Печерська лавра, Успенський собор.

*Bardik Maryna, Candidate in Study of Art, Leading Researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra"*

### **The Great Pechersk Church' Mural Paintings of the Late 19th Century as the Interpretation of Its Old Russian Image**

**The purpose of the article** is to discover the mural paintings of the Great Pechersk Church as the version of theology and academic sacred mural painting of the late 19th century. The research **methodology** is based on complex using historical and cultural analysis, art study analysis, and biographical method. **Scientific novelty.** It is determined that the process of creating the Old Russian image in the Great Pechersk Church (the Dormition Cathedral) began in 1880. The photo of the drawing of the ancient part of the Church made by the order of A. Prakhov in 1893, has been introduced into scientific circulation. The author studied the painting decoration as a synthesis of the academic theological thought and academic sacred mural painting, discovered its implementation in choosing topics, plots, and placement of compositions. The author gave a characteristic of the source corps on the paintings from the collection of the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra". The author researched the transformation of painting preliminary design and Byzantine Canon of the 11–12th centuries on behalf of the Holy Mother of God theme and observed the connection of the composition "Ascension of Panagia" on the tradition of monastic life in the Kyiv-Pechersk Lavra. The topical and plotlines have been improved namely Christianize Old Russian is determined by one more leading topic. **Conclusions.** The process of creating a new mural painting in the Great Pechersk Church began still yet 1880. The detection of the ancient part of the Church contributed to the change in its painting decoration. This change was the result of the academic theological program

implemented by means of academic sacred mural painting. The tradition of previous painting decoration preserved in the preliminary design end reflected one of the traditions of monastic life in the Kyiv-Pechersk Lavra. The witness in Pechersk Paterikon of the compositions in the Great Church has been implemented in mural paintings. However, the academic theological opinion of the late 19th century was subordinated to the canon of 11–12th centuries not complete. The theme of the introduction of Christianity was presented in mural painting as one of the leading topics.

**Keywords:** sacral culture, Orthodoxy, sacral academic painting, mural painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Dormition Cathedral.

Актуальність теми дослідження. Дивним чином ювілейні дати формують людську пам'ять: минулі події стають близькими і набувають нового смислу. Відчувається відносність категорії часу й усвідомлюється універсальність істини, висловленої апостолом Петром, що «... у Бога один день, як тисяча років, і тисяча років, як один день» (2 Пет 3,8). І цей поточний рік є, з одного боку, нагадуванням про трагічну 80-ту річницю знищення майже всього храмового стінопису під час вибуху Успенського собору Києво-Печерської лаври (3.11.1941), а з другого – про 120-ту річницю освячення храму. Саме 1901 р. 6 серпня (за старим стилем) Велика Печерська церква після проведення комплексу заходів по ремонту, вдосконалення системи опалення і вентиляції, часткової зміни внутрішньої архітектурної композиції, створенню нового настінного живопису, влаштування нових вікон і підлоги була урочисто освячена. У ній відновилися перервані на час ремонту богослужіння, і вона предстала перед очима вірян у розкішному декоративному оздобленні.

Провідна роль у виборі сюжетів, їхньої локації в храмі належала київському митрополиту Іоаннікію (Рудневу), а в художньому втіленні цього задуму – професору живопису Василю Петровичу Верещагіну, академіку архітектури Семену Миколайовичу Лазареву-Станицеву, академіку живопису Віктору Дормидонтовичу Фартусову. В. П. Верещагін розписав Велику церкву (близько 280 композицій); С. М. Лазарев-Станицев виконав загальний проект розпису храму, розбивку стін під живопис, ескізи орнаментів у візантійському стилі; В. Д. Фартусов провів підготовку стін під живопис, написав золоті фони й орнаменти. З ними працював колектив художників і майстрів. Академічний аспект богословської й образотворчої складових програми стінопису Великої Печерської церкви не потрапляв в поле зору дослідників. Тому для історії українського сакрального живопису є актуальним дослідження академічної інтерпретації давньоруського храму, образ якого створювали в Успенській Києво-Печерській лаврі наприкінці XIX ст.

Аналіз досліджень. Повідомлення про новий стінопис Великої Печерської церкви з'явилися ще до його «входження» в суспільне життя, тобто до освячення храму і початку богослужінь. Серед них особливо відзначимо статті М. Петрова. Він оприлюднив факти про попередню роботу компетентних комісій у 1886 р., члени яких обґрунтували керівництву Лаври можливість ліквідації існуючого стінопису та доцільність створення нового – в дусі давньоруських та візантійських церков XI–XII ст. [1]. М. Петров був членом інших комісій, які поетапно приймали новий стінопис та розв'язували питання нового іконостаса. Окрім викладу хроніки подій, насичених колізіями нетворчого (скоріше конкурентного) характеру, він, серед іншого, назвав зображення, що прикрашали центральний купол та підпружні арки, зупинився на деяких художніх особливостях композицій, підкреслюючи професіоналізм В. П. Верещагіна [2]. Очевидцем освячення Великої Печерської церкви і автором першого окремого видання про неї був А. Савенко. Його книга містила, зокрема, низку важливих відомостей щодо нового монументального малярства, серед яких: факти про складання та утвердження проекту нового розпису, його основних авторів і виконавців, кількість написаних зображень і суму винагороди тощо; украй важливим був ретельний опис розташування побачених автором основних композицій у компартиментах, відомості про техніку й особливості виконання зображень (розписи виконували олією з використанням золотих фонів для досягнення ефекту золота мозаїки) [3, 12–22]. Автор, як і М. Петров, звернув увагу на історичну достовірність узятих за взірць візантійських орнаментів. Перелік зображень, наданий А. Савенком і М. Петровим, доповнила інформація в публікаціях О. Сіткарьової, в яких також вказано розташування зображень святих і преподобних Печерських, наведені фотографії розписів. [4, 174–178, 182–184; 5].

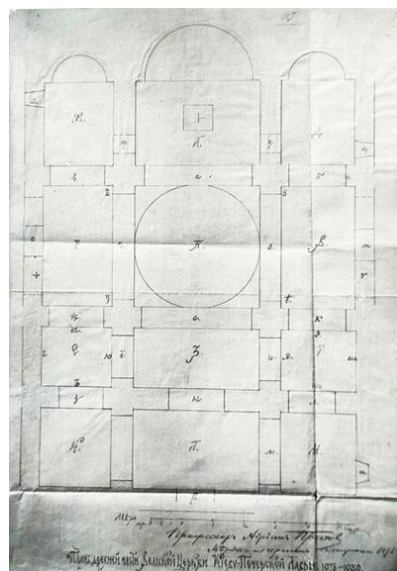
Загалом автори дотримувались історико-описового принципу, тому використання культурно-історичного та мистецтвознавчого аналізу дозволить по-новому осмислити процес

створення нового храмового живопису 1890-х рр.

Мета статті – дослідити настінний живопис Великої Печерської церкви як версію богослов'я й академічного сакрального монументального живопису кінця XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Точкою відліку у процесі зміни стінопису Успенського храму, зазвичай, вважають 1886 р. – саме цього року були дві комісії, які зробили висновок про зміну стінопису. Однак ретроспектива подій дозволяє точніше визначити генезу передумов цього радикального кроку. Справа в тому, що в 1880 –1881 рр. (частково і в 1882 р.) проводились ремонтні роботи у Великій Успенській і Троїцькій Надбрамній церквах, під час яких було видалено занепалий тиньк на зовнішній поверхні стін [6]. Тоді з-під пізніших нашарувань була виділена давньоруська основа цих архітектурних споруд, а у Великій церкві на головній вівтарній апсиді виявили збережений давній карниз і орнамент – меандр [6, 119, 122]. В архівних документах зафіксовано, що меандр винайшли в 1880 р.; крім того, карниз і меандр відновили у відповідності до первісного вигляду, пофарбували ліловою фарбою (додаймо, що при вході на хори, на стіні західних хорів були помітні сліди давнього кам'яного шиферного карнизу; залишки таких карнизів малися в північно-західному куті храму) [7, 15–15зв.]. Цей факт є підставою скоригувати датування початку процесу зміни стінопису: 1880 р. Наступним кроком стало рішення двох комісій в 1886 р. про доцільність зміни розписів в інтер'єрі.

Участь в одній із комісій професора А. Прахова, який відкрив мозаїчні композиції в Софійському соборі (1884), слугувала своєрідним каталізатором у прийнятті такого рішення. Знаменно, що після зняття тиньку з внутрішньої поверхні стін у 1893 р. за його розпорядженням було виконано креслення плану давньої частини храму. Його фото зберігається в колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ), яке вводимо в науковий обіг (КПЛ-А-1634; рис. 1). Унизу креслення професор А. Прахов поставив свій підпис (фахівець, який робив обміри і креслення також залишив своє прізвище).



**Рис. 1. План древньої частини Великої церкви Києво-Печерської лаври. 1073–1089. Фото креслення, виконаного за розпорядженням А. Прахова в 1893 р. НЗКПЛ**

Із занепалим тиньком зник існуючий стінопис Успенського храму. Зняття тиньку виявило аварійний стан його архітектурних поверхонь, вони потребували капітального ремонту, і зберегти існуючий розпис було просто неможливо [3, 8–10]. Отже, в історії живопису Великої Печерської церкви розпочинався новий етап – повернення до джерел.

Знаковою рисою цього етапу визначаємо наукову складову: архітектурні та художні роботи виконувались під керівництвом і за безпосередньої участі професіоналів. Загальне керівництво ремонтно-відновлювальними роботами здійснював академік архітектури В. Ніколаєв. Під час ремонтних робіт були не тільки укріплені стіни, склепіння, куполи й арки собору, але й частково змінена архітектурна композиція храму, влаштовані нові вікна, що покращило освітлення та огляд живописних композицій для вірян; також удосконалена система опалення і вентиляції, що сприяло створенню комфортних умов для тих, хто перебував у храмі під час богослужінь та збереженню його живопису.

Як ми зазначали раніше, ідея нової програми розписів належала митрополиту Київському і Галицькому Іоаннікію (Рудневу). Він успішно закінчив Київську духовну академію і тоді ж у Лаврі прийняв чернечий постриг (1849). Був викладачем Академії, став її ректором, а потім – ректором Духовної академії в Санкт-Петербурзі. Служінню на київській кафедрі присвятив останні роки життя митрополит Іоаннікій (1891–1900).

Лаврська земля для нього стала рідною, тому органічними були обрані ним дві провідні теми програми нових розписів: Богородична, оскільки це храм на честь Її Успіння, і тема одного з Її земних уділів – Печерського монастиря.

Обидві теми блискучо втілював В. П. Верещагін у написаній ним на західній стіні центральній навислій багатофігурній

композиції (КПЛ-Н-846; рис. 2). Вона ілюструвала оповідь Печерського Патерика про заснування Великої церкви [8, 158–161] і являла собою смисловий центр храмової декорації. Акцентування ідейно-тематичного центру системи розписів, використовуючи просторове розташування, виявляло професійність художника-монументаліста.



*Рис. 2. В. П. Верещагін і художники. “Видънїе зодчихъ во Влахернѣ. Великая Печерская церковь, видѣнная зодчими на воздусѣ. Пришествіе злдчихъ въ Кіевѣ”. 1897–1900. Олія. Розписи Великої Печерської церкви. Негатив поч. ХХ ст. НЗКПЛ*

В. П. Верещагін працював в історичному і портретному жанрах, писав монументальні і станкові твори на релігійну тематику; брав участь в художньому оздобленні Храму Христа Спасителя, який освятив митрополит Іоанникій (1883). В. П. Верещагін викладав живопис в Імператорській Академії мистецтв (м. Санкт-Петербург), але в 1894 р. він уклав договір із Лаврою, залишив викладацьку роботу і присвятив себе створенню нового живопису її головного храму. Цього року він розпочав роботу над підготовчими ескізами композицій. Вони виконані технічно досконало, майстерно з точки зору академічного рисунка, побудови композиції, простору. Ескізи затверджувались митрополитом Іонникієм і Духовним Собором Лаври. Підготовчі ескізи В. П. Верещагіна – це самодостатні графічні твори академічного сакрального мистецтва. Згодом ескізи було старанно переведено на архітектурні поверхні храму (наприклад, КПЛ-Н-307, КПЛ-Ф-3960; рис. 3, 4).



*Рис. 3. В. П. Верещагін. Христос Вседержитель. Ескіз. 1894–1898. Негатив поч. ХХ ст. НЗКПЛ*



**Рис. 4. В. П. Верещагін і художники. Христос Вседержитель. 1897–1900. Олія. Розписи Великої Печерської церкви. Фото поч. XX ст. НЗКПЛ**

Окремо зауважимо, що розписи Успенського храму Лаври були популярними, на початку XX ст. з них були зроблені фотознімки. Серед архівних матеріалів чисельністю і різноманітністю відзначений корпус джерел з колекції НЗКПЛ, яка була утворена та збережена завдяки шанувальникам українського сакрального мистецтва, музейним працівникам, співробітникам наукових установ. Колекція складається з візуальних і текстових джерел: це фотознімки і скляні негативи, з яких робилися фото, фрагментів загального проекту розписів, підготовчих ескізів, настінних композицій, креслень; серед них є фототипії, зроблені у фотомайстерні та друкарні Києво-Печерської лаври; а також документи, пов'язані з проведенням живописних і ремонтних робіт, влаштуванням опалення і вентиляції тощо.

Проект розпису великої церкви розглядався Імператорською Археологічною комісією за участі Святішого Синоду та Імператорською Академією мистецтв, у 1894 р. був затверджений імператором [3, 13]. Згодом деталі проекту частково змінювались і доопрацьовувались. Разом із митрополитом Іонникієм та В. П. Верещагіним у розробці проекту брав участь академік архітектури С. Лазарєв-Станицев. Він склав *“Проектъ росписанія внутреннихъ стѣнь церкви во имя Успенія Богоматери въ Києво Печерской Лаврѣ”*. Це – варіант розпису, датований 1896 р. Фото і негативи фотознімків фрагментів зазначеного «Проекту...» зберігається в НЗКПЛ (приміром, КПЛ-Ф-1637, рис. 5; КПЛ-Н-2146,

КПЛ-Н-2195, 2244). «Проект...» представляє інтерес з точки зору трансформації сюжетних ліній та іконографії зображень. Первісний задум підтверджує відданість митрополита Іонникія лаврській художній традиції: так, у скуфії центрального купола планувалося залишити композицію «Новозавітна Трійця», на склепінні транспта – композиції на тему Одкровення Іоанна Богослова, у жертвовнику – сюжету Страсного циклу. Останні були втілені в розписах, а в куполі був зображений Христос Пантократор згідно з візантійським каноном храмової декорації XI–XII ст.



**Рис. 5. С. М. Лазарєв-Станицев. Поперечний розріз східної стіни. Проект розпису Великої церкви Києво-Печерської лаври. Фрагмент. 1896. Фото поч. XX ст. НЗКПЛ**

У «Проекті...» зображена композиція «Вознесення Панагії» в апсиді головного вівтаря. Смысл зображення стає зрозумілим після ознайомлення з описом однієї з лаврських традицій. «При окончаніи обѣда совершается, при общемъ пѣніи всей монашествующей братіи, такъ называемый “чинъ возношенія панагії”, состоящій в томъ, что одинъ изъ священнослужащихъ крестообразно трижды поднимаетъ вверхъ просфору предъ иконой на память того, что подобное дѣлали св. апотолы послѣ вознесенія Іисуса Христа и успенія Божией Матери, оставляя за столомъ хлѣбъ въ честь ихъ и дѣля оный между собою. По окончаніи возношенія братія начинаеть пѣть ирмось: Побѣждаются естества уставы, а во время пѣнія передается изъ рукъ въ руки всѣмъ присутствующимъ блюдо съ раздробленною

частью просфоры и круговая чаша меду, почерпнутого изъ большой серебряной вызолоченной чаши, украшенной финифтевыми иконками» [9, 54–55]. В остаточному варіанті В. П. Верещагін виконав композицію, що прославляла Богородицю, – «Про Тебе радіє» («Похвала Богородиці») (КПЛ-Н-851; рис. 6).



*Рис. 6. В. П. Верещагін і художники. «О Тебѣ радуется...». 1897–1900. Олія. Розписи Великої Печерської церкви. Негатив поч. XX ст. НЗКПЛ*

Як і в XI ст., у кінці XIX ст. в апсиді головного вівтаря була зображена Божа Матір, а в куполі – Спаситель. У новому живописі, таким чином, вдалося повернутися до композиційних елементів первісної декорації Успенського храму, названим у Печерському Патерику [8, 243]. Натомість богословська думка в кінці XIX ст. вже не підпорядковувалася візантійському канону беззаперечно і, за задумом митрополита Іонникія, переважна більшість архітектурних площин (стін і склепінь) головного об'єму церкви призначалася для виконання масштабних композицій Богородичної тематики.

Судячи зі згаданого раніше «Проекту...» на користь Богородичної теми був змінений первісний задум розпису склепінь трансепта, що продовжував апокаліптичну тематику попередньої декорації Великої церкви. На склепіннях трансепта були написані сюжети: «Благовіщення Пресвятої Богородиці» (КПЛ-Ф-3894) і «Поклонінні волхвів» (КПЛ-Ф-3890) над правим криласом, «Відвідини Пресвятою

Дівою Марією святої Єлисавети» (КПЛ-Н-272) і «Втеча в Єгипет» (КПЛ-Ф-3954) над лівим криласом [3,18].

Завдяки фото і негативам, разом із відомостями про композиції та їхню топографію, наведеними у згаданих вище публікаціях, маємо змогу скласти уявлення про живописну декорацію Великої Печерської церкви. Ми можемо визначити тематико-сюжетні лінії, які також були провідними. Митрополит Іонникій, згідно з канонам православного храмового живопису, включив до розпису Великої церкви Христологічний цикл. Крім того, – тематичну лінію, присвячену утвердженню Християнської віри (900-літній ювілей Хрещення Русі відзначали у 1888 р.); до неї відносилися, скажімо, такі композиції, як «Поставлення св. ап. Андрієм Первозваним хреста на горах київських» (КПЛ-Ф-3986), «Св. ап. Андрій Первозваний» (КПЛ-Ф-3684), а також зображення святих Давньої Русі: «Св. муч. Федір Варяг та св. муч. Іоанн» (КПЛ-Ф-3757), «Св. муч. Михаїл князь чернігівський» (КПЛ-Н-807), «Св. муч. князь Борис і св. муч. князь Гліб» (КПЛ-Н-763). Ця тематична лінія була тісно пов'язана з темою Печерського монастиря. У руслі загальної православної традиції були написані зображення праотців, пророків, старозавітних праведників, християнських святих, мучеників, рівноапостольних святих, отців церкви.

Розписи Великої церкви в ім'я Успіння Богородиці сяяли золотом, вражали красою ліків і різноманітністю орнаментів, відзначались академічною майстерністю виконання. Це був один із кращих зразків сакрального живопису Києва. Із сумом маємо визнати, після революції 1917 р. Велика церква зазнала гонінь з боку влади. Зневажливі висловлювання апологетів атеїзму, замішані на класовій ненависті, аж ніяк не компенсували відсутності у них фаховості. Атеїстична ідеологія не терпіла піднесеної краси православних храмів. Проте всупереч усьому благородні й одухотворені лики святих і ангелів дивились зі стін Успенського храму на відвідувачів навіть тоді, коли богослужіння в ньому припинили, а чернеча братія була репресована. Розписи, створені В. П. Верещагіним і художниками, являли громадянам атеїстичної держави образ іншого – Божественного світу, сповненого світлом любові і непереможної сили Воскресіння Христового.

Наукова новизна роботи. Визначено, що процес створення образу давньоруського храму у Великій Печерській церкві (Успенському

соборі) розпочався в 1880 р. Введено в науковий обіг фото креслення древньої частини храму, зробленого за розпорядженням А. Прахова в 1893 р. Живописна декорація досліджена як синтез академічної богословської думки й академічного сакрального монументального живопису. Розкрито його реалізацію у виборі тем, сюжетів і розміщенні композицій. Охарактеризовано корпус джерел щодо розписів із колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Досліджено трансформацію первісного проекту розписів та візантійського канону XI–XII ст. на користь Богородичної тематики. Простежено зв'язок композиції «Вознесіння Панагії» з традицією чернечого життя в Києво-Печерській лаврі. Уточнено тематико-сюжетні лінії: утвердження християнства на теренах Давньої Русі визначено ще однією провідною темою.

Висновки. Процес створення нового живопису Великої Печерської церкви розпочався ще в 1880 р. Виявлення древньої частини храму сприяло зміні його живописної декорації. Остання була результатом академічної богословської програми, реалізованої засобами академічного сакрального монументального живопису. У первісному проєкті зберігалась традиція попередньої декорації, відображалась одна з традицій чернечого життя Лаври. У розписах було втілено свідцтво Печерського Патерика про композиції у Великій церкві. Проте у розміщенні сюжетів академічна богословська думка кінця XIX ст. не усіяло підпорядковувалась канону XI–XII ст. Тема утвердження християнства була презентована в стінописі як одна з провідних тем.

### *Література*

1. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1900. № 4. С. 579–610.
2. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1901. № 2. С. 277–296.
3. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерова и Ко, 1901. 41 с.
4. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
5. Сіткарьова О. В. Розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври, виконані художником В. П. Верещагіним // МІСТ:

Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2018. Вип. 14. С. 192–207.

6. Лашкарев Н. Остатки древних зданий Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1883. Т.1. Январь. С. 119–128.

7. Центральний державний архів України, м. Київ. Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 334.

8. Петерик Печерский, или Отечник. Киев : Издательство Свято-Успенской Киево-Печерской лавры, 2010. 478 с. : илл.

9. П. Л. [Лебединцев П.] Киево-Печерская лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии. Киев : Тип. А. Давиденко, 1886. 115 с.

### *References*

1. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 579–610 [in Russian].
2. Petrov, N. (1901). About the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 2, 277–286 [in Russian].
3. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnereva i Ko [in Russian].
4. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
5. Sitkarova, O. V. (2018). The artist V.P. Vereshchagin's Paintings in the Dormition Cathedral of Kyiv-Pechersk Lavra. MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist. 14, 192–207 [in Ukrainian].
6. Lashkarev, N. (1883). The remains of ancient buildings of Kyiv-Pechersk Lavra. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 1, 119–128 [in Russian].
7. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 2 General. Records 334 [in Russian].
8. The Kyiv-Pechersk Paterikon (2010). Kyiv: Izdatelstvo Svyato-Uspenskojy Киево-Печерской лавры [in Russian].
9. P.L. [Lebedintsev, P.]. (1886). Kyiv-Pechersk Lavra in its past and present state. Kyiv: Tip. A. Davidenko [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 15.05.2021  
Отримано після доопрацювання 14.06.2021  
Прийнято до друку 18.06.2021*