

ХРИСТИАНСКОЕ КУЛЬТОВОЕ ДЕЙСТВО НА РАННЕМ ЭТАПЕ ХРИСТИАНИЗАЦИИ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Н. Г. Грибунина

Процесс христианизации Древней Руси — явление сложное. Рассматривая его как одно из конкретно-исторических проявлений процесса наследования культуры, следует подчеркнуть, что её механизмом стала социально-политическая ситуация в Древней Руси, слагаемыми которой оказались положение молодого древнерусского государства в европейском ареале, активная деятельность князя Владимира, стремящегося «встроить» своё государство во всеобщую христианскую культуру. Отсюда — развёртывание в государственных масштабах различных объектных форм христианской религии: строительство с конца X — первой половины XI вв. в Киеве, Новгороде, Чернигове и других городах больших храмов, основание монастырей, переписывание церковных книг, организация строительных артелей, обучение контингента местного духовенства, открытие певческих школ и иконописных мастерских при монастырях. Именно эти действия способствуют включению сущностных сил человека как субъекта культурно-исторической деятельности, что, в свою очередь, свидетельствует о формировании в рамках европейского христианства этнически нового культурного института, опиравшегося на византийско-славянские традиции. В частности, и на традиции христианского культового действа как целостной системы взаимодействия богослужения и его художественных элементов.

В восточной церкви этот процесс обретает целостность к середине IX в. в связи с Торжеством Православия. Речь идёт о том, что такие художественные элементы, как мелодико-ритмическая основа молитвенных текстов, архитектурное пространство храма (крестово-купольного типа), его декор, обрели статус сакральности на основе развития идей Псевдо-Дионисия Ареопагита — включения «иконы» Христа в структуру христианской образности как «видимого отпечатка невидимого благолепия». Именно с этого момента начинается развитие понятия «иконичность», выступающего как синергичная связь изображения с Первообразом. Другими словами, храмовое искусство выступает не как «некая внешняя вспомогательная принадлежность богослужения, а как один из способов Боговедения, способный вводить человека в живое общение с Богом; иконообраз есть свидетельство Истины и исповедание веры в воплотившийся Первообраз и Слово. Иконообраз относится к самой сущности богослужебного действия, без иконообразов Литургия не просто беднеет, — она становится невозможной»¹.

Целостность христианского культового действа определяется и главенствующим значением Слова, с которым музыкальный и изобразительный элементы вступают во взаимоотношения, создавая на его основе мелодическую и изобразитель-

ную интерпретации христианских идей и образов, оказываются в соотношении с процессом богослужения в плане включённости их художественного образа в главную идею богослужения на основе актуальности воздействия на прихожан.

Христианизация Руси не могла состояться без строительства храмов, предназначенных для проведения там богослужений. Первая каменная церковь в Киеве была построена князем Владимиром в период с 991 по 996 год. Освящение состоялось 11 мая 996 г.²

По свидетельству летописей, церковь была посвящена Богородице. Её второе наименование — Десятинная — связано с распоряжением князя Владимира отдавать на её содержание десятую часть своих доходов.

Церковь была возведена недалеко от деревянной церкви Святого Василия, поставленной на месте бывшего языческого капища, где находился двор убитых при Владимире (было совершено жертвоприношение) христиан-варягов. Её первым настоятелем был Анастасий, которого привёз с собою князь Владимир из Корсуни после совершения там бракосочетания с византийской принцессой Анной. Анастасий, как утверждает А. Карташев, был «балканец, человек славянского языка, связанный с Охридской Болгарской архиепископией»³.

По мнению А. Поппе⁴, Десятинная церковь являлась дворцовой церковью князя Владимира. Подобное устройство дворцового храма в честь Богородицы было подражанием константинопольскому императорскому дворцу X в., в котором роль домашней церкви, расположенной рядом с покоями и Хрисотриклинием, играла Фаросская, также посвящённая Богородице. Развивая это предположение, А. Комеч⁵ отмечал, что посвящение храма, основные черты его структуры и принципы декора были выбраны приглашёнными из Константинополя греческими мастерами под влиянием византийских обычаев и определённым воздействием княгини Анны — сестры византийского императора Василия II.

Помимо проведения в Десятинной церкви богослужений, крещения, она выполняла, будучи первым центром катехизации, также функцию мемориальную и реликварную, определённую самим князем Владимиром. Там хранились привезённые им из Корсуни христианские святыни — «короб» с мощами св. Климента и его ученика Фива, корсунские иконы, кресты⁶.

В одной из галерей Десятинной церкви были устроены погребальные лоджии. По свидетельству летописей, храм был местом упокоения русских князей. Владимир перенёс туда гробницы Олега и Игоря, княгини Ольги. Там была похоронена его жена Анна, а позже и он сам. Церковь становилась мавзолеем-памятником.

По данным последних исследований⁷ Десятинная церковь представляла собою крестово-купольный шестистолпный пятикупольный храм с тремя апсидами и одноярусными галереями на всю высоту фасада с северной и южной сторон⁸. У алтаря не было вимы. На западном входе располагалась крещальня. Окончательно установлено, что в церкви были развитые хоры, ограждённые тройными аркадами на мраморных колонках, и крестчатые опоры. Выход на них, возможно, был связан с княжеским дворцом.

Н. Н. Никитенко утверждает, что на фреске в церкви Святой Софии, зафиксированной голландским художником А. ван Вестерфельдом (1651), изображено семейство великого князя Владимира, который держит в руках изображение «Иерусалима», представляющего Десятинную церковь⁹.

Приглашение греческих мастеров обусловило обращение к основному типу храма Византии — крестово-купольному. Его характерной особенностью является сочетание квадрата плана с пространственным крестом в верхней зоне храма. При этом венчающий купол выступает как символ благоустройства и гармонии вселенной. В зоне круговращения верха пропадает грань между землёй и небом. Отсюда отчётливо проявляется концепция парения, концепция осеняющего пространство свода-купола, ощущение развития архитектуры сверху вниз. Как тонко подметила Г. С. Колпакова, «Бог в этом пространстве благодатно и милостиво нисходит к человеку, окружая его своей любовью»¹⁰.

Главная особенность интерьера крестово-купольного храма — единство пространства, в котором особое место занимает средокрестье, венчаемое куполом. Залитое светом, падающим сверху из многочисленных окон купольного барабана, оно становится зримым символом света христианской веры. Единство храмового пространства становилось образом единения всех в Боге. При этом в подобном пространстве не возникает необходимости реального движения, ибо оно как бы вращается вокруг молящегося. Пространство одновременно и бесконечно и обозримо. Его круговой ритм — отражение неизменности божества. Его мир идеально уравновешен и един, он наполнен светом, его отмечает непоколебимая твёрдость.

Алтарное пространство, чётко членись на три части — жертвенник, центральный алтарь, диаконник, — предстаёт перед молящимися во всей своей открытости как единое целое, где особое значение приобретают торжественные перемещения между различными зонами алтаря священников, служащих литургию.

В крестово-купольном храме возникла идеальная система для размещения изображений в соответствии с уровнем их сакральной значимости. В результате был осуществлён принцип иерархии образов, чему способствовал и принцип расположения изображений только на особых местах в верхней зоне храма, выше уровня человеческого роста. Нижняя часть стен была отведена под цоколь, исполненный из мрамора.

Принцип строгой иерархии, типичный для Византии, обусловил сложную систему образов и соподчинений. В её основе — идея Псевдо-Дионисия о постепенном нисхождении от высшего к низшему. В соответствии с этим, а также опираясь на проповедь патриарха Фотия по поводу освящения Фаросской церкви (864 г.)¹¹, можно в общих чертах представить оформление Десятинной церкви. Единство декора интерьера складывалась из ансамбля фигуративных мозаичных изображений, сюжетных сцен, мраморной облицовки стен, а также мраморных капителей и полуколонок аркад, мраморной резной алтарной преграды, орнаментально-мозаичного пола «opus sectile». По Д. В. Айналову, среди святынь храма находилась «наместная» икона Божьей Матери (тип Влахернетиссы). На Западном фасаде был рельеф Богоматери с младенцем.

Главное место отводится куполу и апсиде. В высшей точке храма — куполе — размещалось изображение Христа в образе Пантократора — поясное изображение с Евангелием в левой руке и благословляющим жестом правой. Это наиболее традиционный вариант, встречающийся в разных храмах. Как писал Фотий о Фаросской церкви, «На самом потолке — в красочных мозаичных кубиках — изображена человеческая фигура, напоминающая Христа. Создается впечатление, что Он обзирает землю, определяя ее упорядоченное устройство и управление, — настолько художник был вдохновлен идеей передать хотя бы только посредством формы и цвета заботу Создателя о нас».

Образ Пантократора в вершине купола увенчивает всю систему декора внутреннего убранства. Догматически он является подтверждением единосущности Христа и Бога-Отца, по никейскому определению: «Бога от Бога, Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рождена, несотворенна, единосущна Отцу».

Связь этого образа с литургией заключалась в том, что образ Христа Пантократора в куполе как бы венчает народ Божий, собранный для участия в Литургии. Её первая часть — литургия Слова, кульминацией которой является малый выход, где выносят Евангелие со свечами и кадилами. И происходит это действие прямо под куполом. Затем следует чтение Евангелия, важнейший момент в наставлении верующих — диакон совершает его на возвышении под куполом перед вимой.

Вторая половина литургии — приготовление и свершение Евхаристии, которая развёртывается для верных под куполом на возвышении перед вимой. Именно в Причастии христианин воссоединяется с Христом. По Максиму Исповеднику, «святым причастием пречистых и животворящих Таин [показывается] общность и тождество с Богом по сопричастности, воспринимаемые через наше подобие [Ему]; посредством причащения человек удостоивается стать из человека богом... [Иисус Христос] безусловно преображает нас сообразно Самому Себе, уничтожая в нас признаки тления и даруя нам первообразные тайны, являемые здесь посредством чувственных символов»¹².

Как справедливо утверждает Т. Мэтьюз¹³, «мистическое преображение христианина в более высокое и совершенное существо во Христе есть действие, которое связано с образом Христа в куполе. Христос в куполе — это целое, совершенное существо, которым взирающий на Него становится в причастии».

Своеобразным подтверждением расположения образа Христа Пантократора в куполе Десятинной церкви может выступать и молитва князя Владимира, произнесённая им там: «Господи Боже! Взгляни с неба и воззри. И посети сад свой. И сверши то, что насадила десница твоя, — новых людей этих, сердце которых ты обратил к истине познать тебя, Бога истинного. Взгляни на церковь твою, которую создал я, недостойный раб твой, во имя родившей тебя матери приснодевы Богородицы. Если кто будет молиться в церкви этой, то услышь молитву его, ради молитвы пречистой Богородицы»¹⁴.

Согласно проповеди Фотия, Пантократора окружали ангелы, созерцающие и восхваляющие Бога («В сегментах свода у самого верха полусферы изображён сонм ангелов, сопровождающих нашего общего Господа»). В барабане купола меж-

ду окнами могли быть расположены пророки, возвестившие пришествие Христа, или апостолы, принёсшие в мир Его Слово. Обязательные в дальнейшем изображения евангелистов в парусах, по мнению Г. С. Колпаковой, появятся только в Святой Софии. В Десятинной церкви эти поверхности могли быть украшены декоративным орнаментом.

Обращаясь к молитве князя Владимира, подчеркнём его слова о том, что Христос услышит молитву прихожан через молитву Богородицы. Таким образом, из проповеди Фотия, говорившего, что «Апсиды, которая поднимается над алтарём, озарена ликом Пресвятой Богородицы, простиравшей свои пречистые руки, чтобы просить за нас и вымаливать защиту, благословлять нас...», следует, что в конхе апсиды находилась фигура Богородицы Оранты. Именно она являла образ Церкви земной.

Это предположение оспаривает украинская исследовательница И. Тоцкая, которая считает, что в конхе апсиды была изображена Богородица на троне с младенцем¹⁵, поскольку для новообращённых именно этот образ был связан с основополагающим догматом христианства — догматом воплощения.

Действительно, этот образ был воссоздан в конхе апсиды Святой Софии в Константинополе, встречается в миниатюрах того времени, позже — в монастыре Хосиас Лукас в Фокиде, соборе Св. Софии в Охриде. Но для новообращённых не менее важной и существенной была тема заступничества и посредничества между Богом и человечеством. Кроме того, Богородица Оранта в наибольшей мере соответствовала одной из идей богослужения — молитве как способу духовного приготовления к главному таинству литургии — Евхаристии. Тем более что на западном фасаде церкви был расположен рельеф, изображающий Богородицу с младенцем.

Налицо тенденция, весьма типичная для византийского искусства, — повторение образа Богородицы в разных иконографических вариантах. И. Тоцкая, например, считает, что по аналогии с мозаикой Хосиос Лукас в Фокиде в Десятинной церкви в люнете северной капеллы трансепта был расположен образ Богородицы Одигитрии с младенцем (как символ жертвы Христа, его страданий и воскресения); также образ Богородицы Дексикратуссы с младенцем на правой руке (как символ спасения человека жертвой Христа, в единстве двух природ)¹⁶.

С образом Богородицы могли быть связаны и другие темы христологического цикла, размещённые в трансепте храма. Возможные сюжеты — Рождество, Поклонение волхвов, Распятие, Плакание.

В нижней части алтарной апсиды, по всей вероятности, размещался святительный чин (по Фотию — «Хор апостолов и мучеников, а также пророков и патриархов заполняет всю церковь своими ликами и делает её прекрасной...»), характерный для программы алтаря послеиконоборческого периода¹⁷. Для новообращённых стран он был особенно важен, воплощая тему апостольской проповеди. Назначение святительного чина — акцентировать мистическое соучастие отцов церкви в совершаемой в храме литургии. Построение композиции фронтального чина подчёркивало сослужение изображаемых святителей происходящему в храме богослужению. Представленные лицом к реальному престолу, святые епископы как бы размещались

вокруг него, как объекта их поклонения¹⁸. В конечном счёте всё это подчёркивало единство совершаемой в храме литургии.

В нартексе Десятинной церкви, по мнению И. Тоцкой, был расположен «Страшный суд». Это композиция появляется в византийской живописи на рубеже X–XI вв.¹⁹ В «Повести временных лет» описывается встреча князя Владимира с греческим Философом, который не только рассказывает ему о Страшном суде как наказании грешников, но и показывает его изображение: «...И сказав это, философ показал Владимиру завесу, на которой изображено было судилище Господне, указал ему на праведных справа, в веселии идущих в рай, и грешников слева, идущих на мучение...»²⁰.

Данный текст свидетельствует о том, что в византийском искусстве явно сложились основные иконографические черты этой композиции, центром которой было изображение Христа Судьи с праведниками и грешниками по его сторонам. В то же время, учитывая начало христианизации Древней Руси, когда новое вероучение в максимальной степени должно было иметь положительную окраску для новообращённых, Страшный суд мог быть представлен частично, а именно в варианте райского сада с праведниками. Любопытно, что в миниатюрах Радзивилловской рукописи (XV в.) представлен эпизод с демонстрацией князю Владимиру завесы, где изображён восседающий на троне Иисус Христос Судья.

Н. Никитенко, анализируя мозаики и росписи Софии Киевской, утверждает, что её программа не только опирается на византийский канон, но и отражает политические реалии того времени. Её главный вывод — декор Киевской Софии посвящён христианизации Древней Руси князем Владимиром; и это важнейшее событие трактуется как закономерная часть вселенской христианской истории²¹. В этом контексте можно предположить, что и в систему декора Десятинной церкви входили образы, а возможно, и сюжеты, наиболее важных для того периода святых. Речь идёт о Клименте Римском и Николае Чудотворце.

Почитание св. Климента на Руси распространилось именно благодаря кирилло-мефодиевской традиции, в которой Климент стал символом неразделимой Церкви. Он стал первым небесным покровителем Древней Руси. Часть его мощей была вывезена князем Владимиром из Херсонеса и положена в Десятинной церкви. Именно в связи с этим считается, что один из приделов церкви, по всей вероятности, жертвенник, был посвящён Клименту. Косвенным свидетельством оказывается хроника Титмара Мерзебургского, который сообщает, что Владимир и Анна были похоронены в церкви Папы Климента²², что может указывать на наличие в Десятинной церкви придела этого святого. Он же мог быть представлен и в святительном чине, как это будет в Софии Киевской.

Аналогичная ситуация и с определением южного придела Николаю Мирликийскому. По данным источников после нашествия Батыя от древнего храма осталась «церковь святителя Николая», то есть южный придел Десятинной церкви, на юго-западных останках которого позже был сооружён небольшой деревянный храм, перенявший название придела. Как утверждает Н. Никитенко, культ Николая Чудотворца на Руси обнаруживает корсунские корни благодаря многочисленным сохра-

нившимся спискам «Повести о принесении чудотворного образа святителя Николая из Корсуни в Зарайск»²³.

Поскольку программа декоративного убранства Десятинной церкви в определённой степени могла отражать политические реалии того времени, то вполне возможно, что в неё был включён и портрет князя Владимира.

Предполагается, что в Десятинной церкви стоял темплон открытого типа: портики, где колонки несли архитрав, а в интерколумниях в нижней части размещались мраморные резные решётки. На архитраве чаще всего размещались иконы «Деисуса». Приблизительная высота темплона — 2,5–3 м. Сбоку темплон закрывали занавеси из дорогих материалов с изображениями. Между центральной и боковыми частями преграды размещались иконы Христа и Богоматери²⁴.

Изобразительный ряд в Десятинной церкви был первым опытом в становлении христианского искусства Древней Руси, принявшей новую веру от византийцев. Именно их тип храма — крестово-купольный, их система декора с опорой на конкретные византийские памятники (Фаросская церковь) стала основой одного из элементов христианского культового действия, представляющего собой взаимодействие богослужения и его художественных элементов. Пространство Десятинной церкви, в котором развёртывалось богослужение, с одной стороны, являло собой образ Небесного Иерусалима в плане той возвышенной гармонии пространства, которую порождал крестово-купольный тип храма. С другой — зримые образы обитателей Царства Божия, господство отдельных изображений как бы актуализировало то молитвенное состояние, то есть то особое состояние души, которым должны были быть исполнены прихожане, участвующие в богослужении. И способствовало этому фронтальное расположение фигур, взгляды которых были направлены на прихожан. В результате возникала целостная пространственно-временная «зона», в которой была сконцентрирована энергия художественных образов, литургических обрядов, текстов, песнопений, обращённых к Богу и прихожанину.

Здесь необходимо отметить, что византийский церковный обряд к X в. претерпел существенные изменения. Наиболее ярко это проявилось в изменении значения богослужебного пения, которое определилось двумя координатами: местом в структуре богослужения и содержанием и поэтической формой²⁵. По мнению А. Шмемана, пение постепенно «приобретает самостоятельное значение, выделяется в особый, отличный от всех других, элемент богослужения... Пение становится выражением и признаком торжественности, праздничности и как таковое противопоставляется чтению. Оно получает свой особый материал, который постепенно приобретает центральное место в богослужении»²⁶.

Именно такое богослужение и приняла древнерусская церковь, при том что оно шло на древнеславянском языке, опираясь на опыт болгарской церкви.

Одной из характерных особенностей богослужения стали так называемые тайные молитвы — когда священник читает их про себя, находясь, правда, в алтаре. В результате до слуха прихожан доходят только концы молитвы — возгласы («поюще, вопиюще»), «изрядно» и т. п.). При этом возникает параллельность действий клира: священник в алтаре читает тайную молитву, хор поёт некое песнопение, диа-

кон кадит в предалтарном пространстве. Вполне естественно, что именно в данный момент для прихожан изобразительный ряд как бы становился тем художественным элементом богослужения, который собирал, концентрировал в себе основную идею молитвы. Другими словами, тайная молитва выступала её наиболее простым и доступным художественным аналогом. Богослужебное пение также брало на себя эту функцию, хотя часто гимны, исполняемые в этот момент, могли и не выражать содержание читаемых молитв²⁷. Тем не менее свхаристическая молитва, например, вся как бы покрывалась песенным каноном.

Художественные элементы богослужения, с одной стороны, выступают как автономные целостности. С другой — элементы некой единой общности — христианского культового действия, в котором их соотношение с богослужением имеет характер взаимодействия различных художественных форм, воплощающих идею единства всех во Христе. Всё содержание Литургии, с богословской точки зрения, есть диалог Бога и человека. Другими словами, процесс катабасиса, нисхождения Бога, и анабасиса, восхождения человека к Богу. Именно он, особенно катабасис, составляет содержание символической трактовки литургии, идущей от Максима Исповедника. Но данный аспект мало доступен для простого прихожанина, который прежде всего отягощён проблемами личного ходатайства перед Христом, Богоматерью и святыми. Катабатическая составляющая общей идеи единства всех во Христе получает зримое воплощение в изобразительном ряде, который становится наиболее понятным и доступным для прихожан.

Катабасис и анабасис есть соединение трансцендентного и реального. Соответственно, и христианское культовое действие как взаимодействие богослужения и его художественных элементов выступает как механизм взаимодействия этих двух начал.

Характернейшая особенность христианского культового действия на раннем этапе христианизации Древней Руси состояла в том, что, наряду с опорой на византийский канон, здесь были использованы традиции болгарской церкви (служба и песнопения на древнеславянском языке), а также нашла отражение установка на трактовку принятия христианства на Руси как на событие вселенской христианской истории, в которой явственно звучал голос русов. Эту тенденцию разовьёт ансамбль Софии Киевской, строительство которой начнёт князь Владимир, а закончит его сын Ярослав.

¹ Лепяхин В. Икона и иконичность. — СПб., 2002. — С. 35.

² Голубинский Е. Е. История русской церкви. — М., 1997. — С. 181–180.

³ Карташев А. В. Очерки истории русской церкви. — Т. 1. — М., 1993. — С. 135. Речь идёт о том, что после крещения Руси князь Владимир предпочёл юрисдикцию болгарской церкви, что связано с ориентацией на кирилло-мефодиевскую традицию. См также: Українське православ'я // Історія релігії в Україні / За ред проф. П. Яроцького. — Київ, 1997. — Т. 2. — С. 9–17; Тоцька І. Ф. Християнство на Русі часів Володимира Святославича // Християнство в контексті історії І культури України. Матеріали конференції. — Київ, 1997. — С. 26–27.

⁴ Poppe A. The Political Background to the Baptism of Rus/ Byzantine-russian relations between 988–989. — DOP, 1976, 30. — P. 197–244.

- ⁵ Камеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М., 1987. – С. 168–178.
- ⁶ Христианские реликвии в Московском Кремле. – М., 2001. – С. 127.
- ⁷ Гордієнко Д. С. До реконструкції початкового вигляду церкви Богородиціш в Києві // Могилянські читання. – 2004. – С. 161–170.
- ⁸ Византийская обрядовая практика утвердила размещение прихожан во время службы, а именно то, что простые прихожане стояли в галереях храма. А это свидетельствует о том, что галереи были построены сразу и составляли часть основного ядра церкви. См.: Гордієнко Д. С. До реконструкції... – С. 168.
- ⁹ Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальной комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. – К.: Изд. Дом «Слово», 2004. – С. 15–36.
- ¹⁰ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб., 2004. – С. 282.
- ¹¹ Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М., 2002. – С. 194.
- ¹² Максим Исповедник. Творения преподобного Максима Исповедника. – Кн. 1. – Изд. «Мартис», 1993 – С. 178.
- ¹³ Мэтьюз Томас. Преобразующий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб., 1994. – С. 13.
- ¹⁴ Повесть временных лет. – С. 91–92.
- ¹⁵ Тоцька І. Ф. Про художнє оздоблення Десятинної церкви в Києві // Могилянські читання 2003. Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – С. 355.
- ¹⁶ Там же. – С. 356.
- ¹⁷ Сарабьянов В. Программные основы древнерусской храмовой декорации // Вопросы искусствоведения. – 1994. – № 4. – С. 270. Следует подчеркнуть, что для византийского искусства X–XI вв. весьма характерны многочисленные изображения апостольских групп. Это не только росписи и мозаики в храмах, но и композиции на императорских костяных триптихах (Палаццо Венеции, Ватикан, Лувр – Арбавильский).
- ¹⁸ В. Сарабьянов обращает внимание на изображение двух служащих дьяконов, которые фланкируют святых епископов в Софии Киевской. В их руках — кадила и дарохранительницы. См.: Сарабьянов В. Программные основы... – С. 271.
- ¹⁹ Вельманс Т, Корач В., Шутут М. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. – М.: Белый город, 2006. – С. 85–97.
- ²⁰ ПВЛ. – С. 78–79.
- ²¹ Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. – Киев: ИД «Слово», 2004.
- ²² «Похоронили его в большом городе Киеве, в церкви Христова мученика и папы Климента, рядом с названной своей супругой; гробы их стоят на виду посреди храма». Титмар Мерзебургский. Хроника. – В 8 кн. – М.: «SPSL» – «Русская панорама», 2005. – С. 163.
- ²³ Никитенко Н. Н. Русь и Византия. – С. 219.
- ²⁴ Три фрагмента расписных эрестилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. – М., 1971. – С. 110–138.
- ²⁵ Шмеман А. Литургическое богословие – СПб., 2006. – С. 93.
- ²⁶ Там же. – С. 141.
- ²⁷ Настольная книга священнослужителя. – Изд. 2. – Изд. отдел Московского Патриархата, 1991. – С. 381.