

Миниатюра Университетского евангелия и новые черты живописного стиля 1200-х гг.

В.Г. Пуцко

1. Миниатюра фронтисписа ростовской рукописи

Лицевое апракосное Евангелие, принадлежащее Отделу редких книг Научной библиотеки Московского государственного университета (2 Ag 80)¹, а в прошлом являвшееся собственностью известного московского собирателя А.И. Лобкова, долго оставалось малоизвестной рукописью. Между тем, о ней знали уже в первой половине XIX в., и изредка иногда упоминали и позже. А.И. Некрасов утверждал, что это Евангелие XIII в. принадлежало Полоцко-Смоленскому княжеству². Миниатюра рукописи была обстоятельно изучена Г.И. Вздорновым, обосновавшим принадлежность рукописи к числу выполненных в первой четверти XIII в. в Ростове³. Не исключено, что миниатюра явилась делом греческого художника, работавшего в Северо-Восточной Руси после 1204 г.⁴ Обоснованию ростовского происхождения Университетского евангелия посвящены также статьи О.А. Князевской, которой выполнено и научное описание рукописи⁵. Но основная заслуга в выделении ростовских лицевых рукописей все же принадлежит Г.И. Вздорнову, определившему среди них место и рассматриваемой здесь миниатюры Евангелия⁶.

Миниатюра занимает оборотную сторону первого пергаменного листа Евангелия, заключающего сейчас 239 лл. (без учета позднейших бумажных)⁷. Текст рукописи писан пятью основными почерками, в два столбца; украшен заглавной заставкой (л. 2а) и многочисленными киноварными инициалами, выполненными двойными контурными линиями, с растительными мотивами, а также с переплетениями жгутов и лент. По типологическим особенностям инициалы подразделяются на четыре группы⁸. Судя по композиционному расположению миниатюры на плоскости листа, рукопись при переплетении в позднейшее время была обрезана, больше всего снизу. Поэтому существующий формат (33x26) нельзя считать близким первоначальному. Оформление миниатюры трактовано в виде трехлопастной арки желтого цвета, опирающейся на тонкие колонки с массивными капителями; в углах завершая по крупному цветку с лепестками желтого, зеленого, синего и красного цвета, с бутонами, обращенными к изломам арки. В целом схема идентична оформлению фронтисписа Апостола 1220 г. и некоторых греческих рукописей начала XIII в., с характерной разделкой арки в виде сильно стилизованного листового фриза.

Изображение евангелиста Иоанна Богослова, пишущего на свитке начальную фразу Евангелия, в своих основных чертах соответствует византийской художественной традиции, предполагавшей помещение в начале

книги портрета ее автора. Фигура сидящего Иоанна представлена на фоне архитектурных кулис с башнеобразной постройкой темно-кирпичного цвета, с островерхим фронтоном, слева и расположенным с другой стороны схематическим изображением купольного храма с зеленоватой алтарной апсидой. Эти постройки четко выделялись на локальном голубом фоне, со временем получившем зелено-тусклый оттенок. Зеленый позем с довольно массивным подножием у табурета на двух арочках, с красной мутатой, стол с письменными принадлежностями и возвышающимся над ним пюпитром в виде змеи с поднятой вверх головой и раскрытой пастью, в которую вставлен штырь с покатою крышкой, на которой раскрытый кодекс с разноцветными чистыми листами. Фигура евангелиста удлиненная, с малыми кистями рук и ступнями ног. Одежда состоит из темно-зеленого хитона и гиматия зеленовато-коричневого оттенка. Лицо написано по темно-оливковому санкирю, с нанесенными поверх румянами и сочными пробелами. Одежды собраны в мелкие складки, выявленные графическими контурными линиями и энергично нанесенными бликами. Изображение дошло с многочисленными осыпаниями, затрудняющими детальное описание живописи. Поврежденной оказалась и киноварная сопроводительная надпись с именем на уровне верхней части архитектурных кулис. Хотя в миниатюре отсутствует золото, и ее колорит построен на сочетании сдержанных в своем звучании тонов, — цветовая гамма довольно уточненная, с четко расставленными акцентами. Выполнение такой живописи могло быть осуществлено только опытным мастером.

Среди сохранившихся русских рукописей Евангелия, датируемых XI — XIV вв., преобладает тип апракоса⁹. Помещение в начале апракосного Евангелия одной миниатюры с изображением пишущего Иоанна Богослова либо представления его диктующим Прохору засвидетельствовано рядом примеров. Остромирово евангелие, очевидно, первоначально мыслилось тоже как украшенное лишь изображением фронтисписа, и стилистически отличающиеся следующие миниатюры эмальерного стиля, скорее всего, принадлежат иному мастеру: они выполнены на отдельных листах, явно позже первой¹⁰. Явно единственной в рукописи была и миниатюра с изображением Иоанна Богослова и апостола Павла «Милытина» евангелия¹¹. Этот обычай помещать в начале апракосного Евангелия лишь выходную миниатюру в практике Галицко-Волынской Руси продержался вплоть до XIV в., о чем свидетельствует Ковровское евангелие¹². Листовая миниатюра Университетского евангелия, членение текста которого осуществляют исключительно инициалы, композиционно связана лишь с первой его страницей. Деление рукописи на четыре части по характеру инициалов, как выяснилось, соответствует границам циклов евангельских чтений. Отсюда логически вытекает следующая закономерность: сочетание текстологических, художественных и экслиттеральных особенностей в различных частях кодекса, и оно свидетельствует о выполнении инициалов писцами рукописи¹³. Выходная миниатюра могла быть выпол-

нена художником предварительно. Отличие оформления начального листа Университетского евангелия от украшенного живописной заставкой Апостола толкового 1220 г., думается, говорит в пользу именно этого предположения.

Выполнение обеих рукописей в ростовской книгописной мастерской доказано, и вряд ли нуждается в дополнительной аргументации¹⁴. Об этом, в частности, говорят также стиль миниатюр и характер их обрамлений со столь сравнительным редким для Византии типом трехлопастного завершения арки, известным по фрескам 1191 г. в церкви св. Георгия в Курбиново¹⁵ и по некоторым греческим рукописям XII в.¹⁶ Композиционное решение описанной миниатюры с изображением Иоанна Богослова на фронтисписе Университетского евангелия ближайшим образом соответствует портретным иконографическим формулам авторов византийской практики того же XII в., о чем, в частности, позволяет говорить принстонский кодекс гомилий Григория Назианзина (№ 2)¹⁷.

2. О начальном периоде ростовского иконописания

Развитие сакрального искусства в Ростове, как и в иных средневековых русских городах, теснейшим образом связано с конкретными историческими условиями и с определенными предпосылками. То обстоятельство, что Ростов был резиденцией епископа, центром обширной севернорусской епархии, побуждало исследователей предполагать здесь активную творческую деятельность строителей и иконописцев. Так, усиленно проводивший в послереволюционные годы поиски произведений древнерусской живописи И.Э. Грабарь оставил обширное рассуждение на предмет того, что уже в конце X в. должны были появиться привозные иконы из Киева, может быть, из Корсуни и Константинополя, а «при Андрее Боголюбском во Владимире уже были обширные мастерские, обслуживавшие работы по художественному украшению строившихся им церквей, выросшие, несомненно, на почве достаточно уже подготовленной предшествующими веками»¹⁸. За прошедшие десятилетия накоплен большой археологический материал, но количество введенных в научный обиход икон ростовского происхождения, написанных до XV в., по-прежнему остается незначительным¹⁹.

Что представлял собой Ростов времени появления в нем христианского искусства? Это была область мери, затронутая древнерусской колонизацией и включенная в состав Ростовского княжества²⁰. В 1070-е гг. город являлся феодальным центром обширных земель, от Белого моря на севере до реки Клязьмы на юге. Упоминания о Ростове в Лаврентьевской и Ипатьевской летописях под 862 и 907 гг., по заключению А.А. Шахматова, представляют вставки сводчика начала XII в.²¹ Первые достоверные сведения о Ростове и Ростовской земле, таким образом, относятся к концу X или началу XI в., когда, согласно известию Новгородской первой летописи младшего извода, а также Лаврентьевской и Ипатьевской, город был отдан князю Ярославу, получившему затем в 1014 г. Новгород²².

Однако посаждение князя в это время не означало политической самостоятельности города и княжества, которые продолжали находиться в зависимости от Киева²³. Еще в конце XI в. здесь не было своего князя, и управление осуществлялось посадниками киевского. Сын Владимира Мономаха Мстислав был первым князем, который сел в Ростове во второй половине 1093 или начале 1094 г. и княжил до начала 1096 г.²⁴ Позже Мономах отдал Ростово-Суздальскую землю малолетнему сыну Юрию Долгорукому, посаженному, однако, в Суздаль²⁵. Впрочем, тысяцкий Георгий, сын вряга Шимона, считался ростовским, и, возможно, его переписка с Владимиром Мономахом, ставшим в 1113 г. великим князем киевским, обязана своим появлением здесь свинцовая булла последнего. Юрий Долгорукий стал первым самостоятельным князем Ростово-Суздальской «волости». Вызванная убийством Андрея Боголюбского «смута» привела к разделению обширнейшего княжества: осенью 1174 г. Мстислав Ростиславич сел в Ростове, а его брат Ярополк во Владимире²⁷.

В Ростове древнейшие церковные и гражданские постройки не сохранились, и архитектурную историю города поэтому приходится восстанавливать исключительно по археологическим данным. По преданию, в конце X в. в Ростове построена «великая церковь от древес дубовых», на месте которой потом последовательно были возведены постройки князя Андрея Боголюбского (1161-1162 гг.), князя Константина Всеволодовича (1213-1231 гг.) и, наконец, ныне существующий Успенский собор (1508-1515 гг.)²⁸. Печерский инок Поликарп, сказания которого включены в состав Киево-Печерского патерика, сообщает о посылке Владимиром Мономахом в Ростов иконы Богоматери, написанной преп. Алимпием Печерским: «посла в град Ростов, в тамо сухую церковь, юже сам създа, иже и донныне стоить, еиже аз самовидець бых»²⁹. Если дело обстояло именно так, то загадочная деревянная постройка оказывается не ранее рубежа XI – XII вв. Поликарп должен был побывать в Ростове до пожара 1160 г., когда сгорела «чудная» дубовая церковь³⁰, на месте которой в следующем 1161 г. Андрей Боголюбский заложил каменную, оконченную постройкой и освященную в 1162 г.³¹ «Исписана» она была епископом Лукою только при князе Всеволоде III в 1187 г.³² В 1204 г. своды собора обрушились, по утверждению «Летописца Ростовского» Артынова, «от неискущества Немчина Куфира»³³. Однако Н.Н. Воронин пришел к выводу, что реальной причиной катастрофы стало изменение первоначального замысла уже в процессе строительства, когда храм по просьбе горожан был расширен³⁴. Поскольку Поликарп пишет: «и се при мне сътворися в Ростове: церкви той падшися», - становится понятным, что имеется в виду именно упомянутая постройка 1161-1162 гг.

Андрей Боголюбский Ростову предпочел Владимир, чем вызвал возмущение ростовских бояр, проникшее и на страницы летописи, благодаря их угрозе: «Пожжем Володимер, иль паки иного посадника в нем посадим: то суть наши холопи, каменници»³⁵. Чтобы оправдать возвышение

Владимира, была использована легенда о нежелании чтимой иконы Богоматери быть поставленной в ростовском храме³⁶. Кроме того, князь даже попытался освободиться от церковной власти ростовских епископов и учредить независимую митрополию, впрочем неудачно³⁷. Однако все же произошло разделение обширнейшей епархии на две епископии: ростовскую и суздальскую. Соответственно иконописание в этих центрах при епископских кафедрах получило как бы автономное развитие.

С рассматриваемой эпохой связаны несколько лицевых рукописей, миниатюры фронтисписов которых сегодня могут дать некоторое представление об общем характере утраченных ростовских икон начала XIII в. Это, прежде всего, нотированный Троицкий кондакарь, в середине XVII в. уже находившийся в Троице-Сергиевом монастыре (Москва, РГБ, ф. 304, № 23). Его украшает изображение явления Богоматери спящему Роману Сладкопевцу, подающей ему свиток. Даже при плохом состоянии сохранности живописи можно распознать стройные пропорции фигур, хороший рисунок и живописную лепку³⁸. Иконография восходит к константинопольскому образцу, композиционно близкому миниатюре Ватиканского менология, выполненного для императора Василия II около 985 г.³⁹ В миниатюре, при ее отточенном рисунке и изысканном цветовом строе с преобладающими коричнево-золотистыми и нежно-голубыми тонами, есть черты, которые позволяют отнести живопись к числу византизующих произведений, главным образом элитарного художественного уровня.

Направление, представленное выходной миниатюрой Троицкого кондакаря и ориентированное на константинопольские модели, очевидно, пустило корни на какое-то время в Ростове, поскольку здесь в первой четверти XIII в. работали греческие мастера. Именно ими были выполнены уже упомянутые миниатюры Апостола 1220 г. и Университетского евангелия, а возможно, и других рукописей, где находим воспроизведения болгарских оригиналов⁴⁰. Упомянутые книги принадлежат к числу находившихся в библиотеке ростовского епископа Кирилла, поставленного из монахов Дмитриева монастыря в Суздаль в 1216 г. и удалившегося туда же по оставлении кафедры, приняв схиму, в 1229 г., где годом позже скончался⁴¹.

Дошедшие до нас ростовские лицевые рукописи, прежде всего уже названные, принадлежат к числу лучших образцов книжной миниатюры византийско-славянского искусства этого времени. На фронтисписе Апостола 1220 г., как известно, помещена листовая миниатюра с представленными в моленных позах апостолами Петром и Павлом, венчаемыми Христом, полуфигура которого изображена сверху. Аналогичная композиционная схема в византийском искусстве применима, прежде всего, в императорской иконографии⁴², а также в изображениях святых воинов, венчаемых Христом⁴³. Нарастание экспрессии в византийской живописи, проходившее почти параллельно с развитием готики в западноевропейской

ком искусстве⁴⁴, представляет этап, хронологически охватывающий последнюю треть XII и первые десятилетия следующего столетия⁴⁵. Апостолы изображены в движении, с сильной акцентировкой беспокойных жестов, чуждых той традиционной статуарной позе, которая характерна для произведений предшествующего времени. Беспокойный ритм складок одежд и отход от привычных иконографических схем представляют признаки нового художественного стиля. Колорит миниатюры построен на сочетаниях голубых и пригашенных коричневато-зеленых тонов, соотносенных со звучной кинovarью верхней части обрамления, с изображением двух павлинов с цветами в клювах. На одном развороте с этой миниатюрой находится заставка п-образной формы, с изображением фронтально стоящих по сторонам Этимасии двух лоратных архангелов. Фигуры хотя и удлиненные, но более плоскостные, лишены отличающей композицию фронтисписа экспрессии. Наиболее известная иконографическая аналогия композиции заставки – византийский стеатитовый рельеф XI в., находящийся в Париже⁴⁶.

Существует предположение, что мастерами ростовского епископа Кирилла были выполнены также фрески собора Рождества Богородицы в Суздале, построенного в 1222-1225 гг., по инициативе владимирского епископа Митрофана, в 1230-1233 гг.⁴⁷ От этих росписей уцелели лишь фрагменты: изображения преподобных и орнаментальные мотивы в диаконнике. Живопись отличается мягкой моделировкой, с обилием полутонов и преобладанием холодноватых оттенков.

Е.Е. Голубинский оставил весьма примечательную характеристику церковной жизни Ростова: «Была одна епархия, которую вследствие ее особых обстоятельств грекам удавалось замещать особенно часто, так что они считали ее как бы своею епархией и которую они, если верить известиям, до некоторой степени сделали епархией полугреческой. Это епархия Ростовская»⁴⁸. Насколько это положение согласуется с тем, что сегодня находится в распоряжении историка искусства? Несколько лицевых рукописей ростовского происхождения крайне мало, чтобы на их основании делать общие выводы. Но общая обстановка начала XIII в. очень способствовала усилению в иконописании византийских влияний, поскольку после захвата крестоносцами Константинополя в 1204 г. часть греческих мастеров вынуждена была эмигрировать на Русь⁴⁹. Возможно, что кисти одного из них принадлежит известная икона Богоматери Великой Панагии, написанная скорее всего для начатого постройкой в 1216 г. каменного храма в Спасском монастыре в Ярославле⁵⁰. Однако не исключено, что произведение, воспроизводящее более раннюю мозаику, написано в ином месте и затем привезено. В любом случае его возникновение является синхронным миниатюрам ростовских лицевых рукописей, и, таким образом, дает основания говорить, по крайней мере, о реальном проникновении греческих мастеров и их икон в пределы Ростовской епархии.

Место выполнения конкретной иконы и происхождение иконописцев средневекового периода большей частью остаются проблематичными, и с относительной определенностью можно говорить об исторической связи произведений с данным регионом. Для Ростова первой половины XIII в. это уже упомянутая икона Богоматери Великой Панагии и небольшая по размерам икона Христа Пантократора из Успенского собора в Ярославле, по преданию моленная ярославских князей Василия (1238-1249) и Константина (1249-1257), находившаяся возле их гробницы⁵¹. Ей была парная, с изображением Богоматери, погибшая в пожаре 1501 г. Изображение отличается изысканностью и имеет близкие аналогии среди византийских произведений рубежа XII – XIII вв. И еще следует назвать здесь фрагментарное изображение Спаса на престоле, середины XIII в., частично раскрытое из-под живописи второй половины XIV в. с изображением Троицы Ветхозаветной, из церкви Косьмы и Дамиана в Ростове Великом⁵². Миниатюры и эти иконы на сегодняшний день являются единственными образцами времени становления ростовского иконописания. Его памятники относятся в основном к более позднему периоду.

3. Византийский образец в русской иконописи начала XIII в.

Если иметь в виду византийский стилистический стандарт, то русские по своему происхождению иконы интересующего нас времени, в сущности, неотделимы от собственно греческих, как это, впрочем, и воспринимают некоторые современные исследователи⁵³. Но для историка средневекового русского искусства почти всегда ощутима своего рода невидимая грань, разделяющая национальное наследие. Хотя ни для кого не подлежит сомнению, что русские иконописцы всегда живо интересовались византийскими образцами, рассматриваемыми ими как эталон. Чаще всего через посредство этих образцов они активно воспринимали влияния новых художественных направлений. Важным средством приобщения к ним служило сотрудничество с греческими мастерами при выполнении монументальных росписей, таких как фрески Дмитриевского собора во Владимире⁵⁴. Византийские влияния большей частью подвергались самой радикальной переработке, и это обстоятельство делает понятной причину их отголосков лишь в скрытой форме. Именно поэтому среди византийских икон, в большом количестве собранных в монастыре св. Екатерины на Синае, сравнительно мало близких параллелей для русских памятников.

Известно, что византийская живопись к концу XII в. характеризуется особенностями, которые определяют как следствие распространения «динамического» стиля⁵⁵. Уже элитарные по исполнению фрески церкви св. Пантелеймона в Нерези, 1164 г., отличает стилизация светов; она словно сетка покрывает и плотный цвет карнации, соседствует с лицами, написанными живописно и сочно, с ясно выраженными объемами, со светлыми в виде сочных мазков⁵⁶. Этот стиль в конечной своей фазе проявился и на русской почве: в стенописях церкви св. Георгия в Старой Ладобе, в церк-

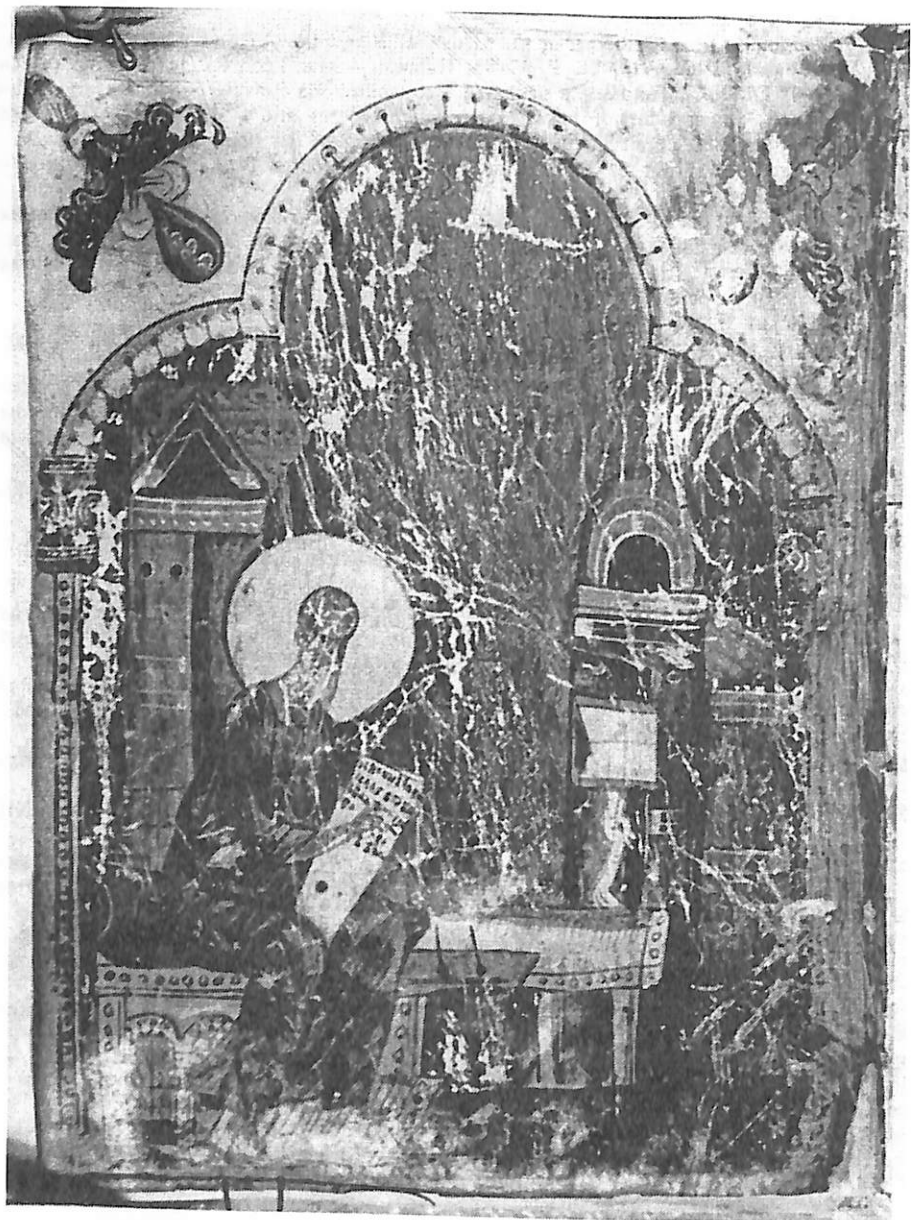
ви Благовещения на Мячине, церкви Спаса на Нередице и в некоторых новгородских иконах. Фрески Дмитриевского собора во Владимире выполнены в более свободной живописной манере, как и рассматриваемые миниатюры ростовских рукописей 1200-х гг. В том и в другом случаях явно ощущается воздействие константинопольских моделей, пусть и на различном качественном уровне. Это то самое направление, которое представлено фресками церкви Богоматери в Студенице (1208-1209), церкви Спаса в Жиче (ок. 1220 г.) и церкви Вознесения в монастыре Милешева (до 1228 г.)⁵⁷.

В различное время на роль византийских образцов в специальной литературе были высказаны диаметрально противоположные взгляды. В частности, В.Н. Лазарев, не отрицая в большинстве случаев их положительную роль, не преминул заметить, что византийские влияния часто подавляли ростки национальных культур и приводили к обезличиванию и стандартизации форм⁵⁸. В начале XIII в. на Руси до этого критического состояния явно было слишком далеко, поскольку актуальным являлось широкое усвоение завоеваний византийского сакрального искусства, прежде всего иконописи. О том, как оно осуществлялось, по крайней мере, дают наглядное представление такие иконы, как «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде и «Деисус» из Успенского собора Московского Кремля⁵⁹. Существуют убедительные им стилистические параллели именно в том византийском столичном направлении, о котором идет речь. Надо сказать, что его образцы могут быть указаны и в пластическом искусстве, появившемся в это время на Руси⁶⁰. Следовательно, черты нового живописного стиля, характеризующие миниатюру Университетского евангелия, ростовского происхождения, можно с полным основанием рассматривать в качестве определяющих наиболее элитарное направление русского искусства 1200-х гг. в целом.

- ¹ Конюхов Э.И. Славяно-русские рукописи XIII – XVII вв. Научной библиотеки им. А.М. Горького Московского государственного университета (описание). М., 1964. С. 24-25 и цв. табл.; Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. М., 1980. Описание рукописей. № 7 и табл.
- ² Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 139. Это утверждение повторено: Воронин Н.Н., Лазарев В.Н. Искусство западнорусских княжеств // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 328.
- ³ Вздорнов Г.И. Малоизвестные лицевые рукописи Владимиро-Суздальской Руси XII – XIII вв. // Советская археология. 1956. № 4. С. 179-182.
- ⁴ Пуцко В.Г. Византийские художники – иллюминаторы славяно-русских рукописей начала XIII века // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 2000. Вып. X. С. 80-81.
- ⁵ Князевская О.А. О ростовской рукописи XIII в. из научной библиотеки Московского университета // Studia palaeoslovenica. Praha, 1971. С. 169-174; Она же. Рукопись Евангелия XIII в. из собрания Московского университета // Рукописная и печатная книга в фондах научной библиотеки Московского университета. М., 1973. Вып. 1. С. 5-18.

- ⁶ Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. С. 22-29.
- ⁷ К этой же рукописи относится отрывок Евангелия из собрания В.М. Ундольского. См.: Тихомиров Н.Б. Каталог русских и славянских рукописей XI – XII веков, хранящихся в Отд. рукописей Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина // Зап. ОР ГБЛ. М., 1968. Вып. 30. С. 150.
- ⁸ Князевская О.А. Рукопись Евангелия XIII в. из собрания Московского университета. С. 9-10.
- ⁹ См.: Жуковская Л.П. Типология рукописей древнерусского полного апракоса XI – XIV вв. в связи с лингвистическим изучением их // Памятники древнерусской письменности: язык и текстология. М., 1968; Она же. Текстология и язык древнейших славянских памятников. М., 1976.
- ¹⁰ Подробнее см.: Пуцко В. Этюды об Остромировом евангелии. 1. Византийские и западные элементы иконографии миниатюр // Преслав. Варна, 1983. Сб. 3. С. 27-68. Гипотеза о том, что в этой рукописи существовал полный цикл изображений евангелистов, включая вшитые миниатюры, представлена в статье: Пуцко В.Г. Пергаменное евангелие из собрания кн. С.Д. Горчакова в Калуге // Обнинский краеведческий сборник. Обнинск, 1996. С. 31-37.
- ¹¹ Вздорнов Г.И. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI – XII веков // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 201-222; Столярова Л.В. Древнерусские надписи XI – XIV веков на пергаменных кодексах. М., 1998. С. 203-221.
- ¹² Жуковская Л.П. Пергаменная рукопись XIV в. из собрания Пушкинского дома. (Новое приобретение) // Труды Отдела древнерус. лит. Л., 1968. Т. XXIII. С. 305-311; Пуцко В.Г. Ковровское евангелие // Рождественские чтения. Ковров, 1994. Вып. 1. С. 66-74; Он же. Галицко-волинское Евангелие из Коврова (болгарско-украинские параллели в книжном искусстве XIV в.) // Годовник на Софийския книверситет «Св. Климент Охридски»: Център за славяно-византийски проучвания «Ив. Дуйчев». София, 1995-1996. Т. 88 (7). С. 139-149; Табл. С. 275-283; Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового цнстества: Українська рукописна книга. Львів, 1995. С. 56, 267-268 (№ 53).
- ¹³ Жуковская Л.П. Экслиттеральные способы определения разных почерков // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1974. Сб. 2. С. 36-37; Она же. Связь изучения изобразительных средств и текстологии памятника // Там же. С. 68-69.
- ¹⁴ См.: Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. С. 24-26; Столярова Л.В. Древнерусские надписи XI – XIV веков на пергаменных кодексах. С. 222-233.
- ¹⁵ Hadermann-Misguich L. Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du Xlle siècle. Bruxelles, 1975 (Bibliothèque de «Byzantion». № 6). P. 221-229. Fig. 114, 116.
- ¹⁶ Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969 (Studies in Manuscript Illumination. № 6. Fig. 377, 399.
- ¹⁷ Ibid. P. 250. Fig. 256.
- ¹⁸ Грабарь И. Андрей Рублев // Вопросы реставрации. М., 1926. Вып. 1. С. 50.
- ¹⁹ См.: Пуцко В.Г. О ростовской иконописи XIII – XVI вв. // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1998. Вып. IX. С. 77-83; Он же. Церковное искусство Владимиро-Суздальской Руси: вопросы генезиса // Рождественский сборник. Ковров, 2000. Вып. VII. С. 38-42.
- ²⁰ Подробнее см.: Леонтьев А.Е. Археология мерз: К предыстории Северо-Восточной Руси. М., 1996 (Археология эпохи великого переселения народов и раннего средневековья. Вып. 4).
- ²¹ Шахматов А.А. Повесть временных лет. Пг., 1917. Т. 1. С. 19, 24.

- 22 Кучкин В.А. Ростово-Суздальская земля в X – первой трети XIII века. (Центры и границы) // История СССР. 1969. № 2. С. 65-66.
- 23 Там же. С. 69-70.
- 24 Там же. С. 71.
- 25 См.: «И бысть посланъ от Владимира Мономаха в Суждальскую землю сей Георгій, дасть же ему на руже и сына своего Георгія» // Абрамович Д. Киево-Печерський патерик (вступ. текст, примітки). Київ, 1931. С. 5.
- 26 Пуцко В.Г. Вислая печать Владимира Мономаха // Нумизматика и сфрагистика. Киев, 1974. Вып. 5. С. 96-99.
- 27 Кучкин В.А. Ростово-Суздальская земля в X – первой трети XIII века. С. 87-88.
- 28 Иоаннисян О.М., Зыков П.Л., Леонтьев А.Е., Торшин Е.Н. Архитектурно-археологические исследования памятников древнерусского зодчества в Ростове Великом // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1994. Вып. VI. С. 201-217.
- 29 Подробнее см.: Пуцко В. Киевский художник XI века Алимпий Печерский (По сказанию Поликарпа и данным археологических исследований) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Wien, 1979. Bd. 25. С. 63-88.
- 30 ПСРЛ. Т. VII. С. 313-314; Т. XV. С. 115.
- 31 ПСРЛ. Т. IX. С. 230-231; Т. XV. С. 233-235; Т. XX. С. 122; Т. XXI. С. 115.
- 32 ПСРЛ. Т. I. Стб. 406.
- 33 ПСРЛ. Т. VII. С. 112. Ср.: Эдинг Б. Ростов Великий. Углич. М., 1913. С. 51.
- 34 Воронин Н.Н. Археологические исследования архитектурных памятников Ростова // Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. Ярославль, 1958. Вып. 1: Древний Ростов. С. 4-13; Он же. Зодчество Северо-Восточной Руси XII – XV вв. М., 1961. Т. I. С. 187.
- 35 ПСРЛ. Т. II. Стб. 117 (под 1175 г.).
- 36 Ключевский В. Сказание о чудесах Владимирской иконы Божьей Матери. СПб, 1878. С. 7-8, 31.
- 37 Воронин Н.Н. Андрей Боголюбский и Лука Хризоверг (Из истории русско-византийских отношений XII в.) // Византийский временник. М., 1962. Т. XXI. С. 32-50.
- 38 Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. С. 22-24. Описание рукописей. № 4 и табл.
- 39 Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. Таблицы. Ил. 108.
- 40 См.: Иванова-Мавродинова В. За украсата на ръкописите от Преславската книжовна школа // Преслав. София, 1968. Сб. I. С. 108-116. Обр. 23-25; Пуцко В. Портретные изображения авторов и донаторов в древнеболгарской книге // Старобългаристика. 1990. Год. XIV. № 4. С. 72-75.
- 41 Толстой М. Святые и древности Ростова Великого. Изд. 3-е. М., 1866. Прилож. С. 5. О библиотеке епископа Кирилла см.: Соболевский А.И. Остатки библиотеки XIII в. // Библиограф: Вестник литературы науки и искусства. СПб, 1889. № 6-7. С. 144-145; Он же. Остаток библиотеки XIII века // Соболевский А.И. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб, 1910. С. 205-207; Голышенко В.С. К гипотезе о ростовской библиотеке XIII века // Исследования по лингвистическому источниковедению. М., 1963. С. 45-64; Князевская О.А. Об одной рукописи XIII в. из ростовской книгописной мастерской (графическо-палеографическое описание) // Кузнецовские чтения. 1973. История славянских языков и письменности. М., 1973. С. 16-17.
- 42 См.: Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936; Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976 (Byzantina Neerlandica. Fasc. 6).
- 43 Банк А.В. Геммы-стеатиты-молидовулы // Палестинский сборник. Л., 1971. Вып. 86(23). С. 46-52.
- 44 Demus O. Byzantine Art the West. New York, 1970. P. 163-204; Weitzmann K. Byzantium and the West around the Year 1200 // The Year 1200: A Symposium. New York, 1975. P. 53-93.
- 45 Weitzmann K. Ikon Painting in the Grusader Kingdom // Dumbarton Oaks Papers. Washington, 1966. Vol. 20. P. 47-83; Hamann – Mac Lean R. Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für K.H. Usener. Marburg an der Lahn, 1967. S. 225-250.
- 46 Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985 (Byzantina Vindobonensia. Bd. XV). P. 95-96. Pl. 4. № 3.
- 47 Ваганов А.Д. Фрески XI – XIII веков в Суздальском соборе // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях ИИМК. М., 1940. Вып. V. С. 38-40. См. также: Власов И.И. Живопись 1233 г. в диаконнике Рождественского собора Суздаля и ее реконструкция // Советская археология. 1976. № 1. С. 220-226.
- 48 Голубинский Е. История русской церкви. М., 1904. Т. I. Ч. I. С. 359.
- 49 Подробнее см.: Пуцко В.Г. Византийские мастера в XIII в. на Руси // Византино-руссика. М., 1994. № 1. С. 76-97.
- 50 Пуцко В. Богоматерь Великая Панагия // Сборник радова Византолошког института. Београд, 1978. Кнь. 18. С. 247-256; Смирнова Э.С. Литургические образы в произведениях живописи (на примере иконы начала XIII в.) // Византийский временник. М., 1994. Т. 55 (80). С. 197-202.
- 51 1000-летие русской художественной культуры. Каталог выставки. М., 1988. С. 47, 332. № 59.
- 52 См.: Государственная Третьяковская галерея. Древнерусское искусство X – начала XV века: Каталог собрания. М., 1995. Т. I. С. 112-114. № 43.
- 53 Talbot Rice D. Byzantine Painting: The Last Phase. London, 1968; Velmans T. Rayonnement de l'icone au XIIe et au début du XIIIe siècle // XVe Congrès international d'études byzantines: Rapports et co-rapports. Athènes, 1976. T. III: Art et archéologie. I. Les grands courants dans la peinture: b. Icones. P. 193-227.
- 54 Лазарев В.Н. О методе сотрудничества византийских и русских мастеров // Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970. С. 144-149.
- 55 Kitzinger E. The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries // Dumbarton Oaks Papers. Washington, 1966. Vol. 20. P. 37-43.
- 56 Лазарев В.Н. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X – XII веков и их истоки // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 159.
- 57 См.: Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. Этим стенописям посвящены также специальные исследования.
- 58 Лазарев В.Н. Распространение византийских образцов и древнерусское искусство // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978. С. 222-223.
- 59 Попова О.С. Две иконы раннего XIII в. // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в., М., 1988. С. 231-243.
- 60 См.: Пуцко В. Константинополь и киевская пластика на рубеже XII – XIII вв. // Byzantinoslavica. Prague, 1996. T. LVII. С. 376-390.



Ил. 1. Св. Иоанн Богослов. Миниатюра Университетского евангелия. Около 1220 г. Москва, Библиотека Университета.



Ил. 2. Свв. апостолы Петр и Павел. Миниатюры Апостола толкового. 1220 г. Москва, ГИМ.



Ил. 3. Этимасия и лоратные архангелы. Заставка Апостола толкового. 1220 г. Москва, ГИМ.



Ил. 4. Этимасия и лоратные архангелы. Византийский стеатитовый рельеф, фрагмент. XI в. Париж, Коллекция Marguis de Ganay.



Ил. 5. Лик Христа. Фрагмент живописи середины XIII в. Икона Троицы Ветхозаветной из церкви свв. Космы и Дамиана в Ростове Великом. Вторая половина XIV в. Москва, ГТГ.