

О.С. Попова, А.В. Захарова, И.А. Орецкая

Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века

Москва: ГАММА-ПРЕСС, 2012. Издательский проект Банковской группы ЗЕНИТ



Энгелина Смирнова

Рецензируемая книга примечательна прежде всего тем, что она посвящена византийской миниатюре. Кто не знает, какую огромную роль играла византийская тематика в отечественной науке! Достаточно вспомнить исследования Н.П. Кондакова, Д.В. Айналова, Н.И. Брунова, фундаментальный труд В.Н. Лазарева по истории византийской живописи. Это научное направление было рождено русской традицией дореволюционной поры, которая в значительной мере видоизменилась и обогатилась многими новыми аспектами в 1920-х годах – период, оказавшийся чрезвычайно плодотворным для гуманитарных дисциплин. Даже книга В.Н. Лазарева, вышедшая первым изданием в 1947 году, а затем переиздававшаяся в 1967 году в Италии, в 1980-м – в Румынии и в 1986-м – в СССР¹, опиралась на предварительные исследования, которые были предприняты автором в ту далёкую пору. Между тем, начиная с жестоких 1930-х годов, когда византийская тематика, неотделимая от истории культуры христианства, не приветствовалась, мягко говоря, в нашей стране, и позже, на протяжении всего советского периода, изучение византийского искусства было сопряжено с трудностями. Оно не могло полностью заглухнуть, поскольку именно с Византией была связана история русского Средневековья, а в отечественных хранилищах – в музеях и библиотеках – находились богатейшие коллекции памятников византийской культуры. Поэтому публиковались каталоги греческих рукописей в советских собраниях, а также альбомы памятников византийского искусства в коллекции Эрмитажа², появлялись отдельные статьи по этим вопросам.

Постепенно, начиная с хрущёвской «оттепели» второй половины 1950-х и 1960-х годов, а также в 1970-х годах, внимание к византийскому искусству стало более выявленным, вышла книга В.Д. Лихачёвой об иллюстрированной книге Константинополя XI века³, была устроена выставка византийского искусства из коллекций Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина⁴. Как раз к этому времени – к 1980 году – относится и первая большая работа О.С. Поповой, посвящённая определённому кругу памятников и проблем в истории русского искусства, но в зна-

чительной мере затрагивающая важнейшие проблемы византийского искусства и византийской духовности XIV столетия⁵.

Книга, о которой идёт речь в данной рецензии, вышла спустя треть века после упомянутой и отличается не только сюжетом, но и многими особенностями и принципами. Выросли и укрепились в своих профессиональных качествах университетские ученики О.С. Поповой – А.В. Захарова и И.А. Орецкая, став её полноправными и вполне адекватными соавторами. Исследуемые произведения относятся уже не ко времени Палеологовского ренессанса, расцветавшего незадолго до заката Византийской империи, а к более раннему, средневизантийскому периоду. Именно этот период сыграл ключевую роль для дальнейшего духовного и художественного развития и самой Византии, и её периферийных областей (в том числе и Руси), превратившихся в национальные регионы византийской культуры. Наконец, принципиально новым является обращение к одному, чётко выделенному виду искусства – книжной миниатюре.

Существует несколько причин, по которым обращение именно к византийской книжной миниатюре даёт исключительно богатые результаты для историков искусства. Неслучайно Н.П. Кондаков написал свою знаменитую книгу «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей»⁶, а изучение искусства так называемого македонского периода в значительной мере базируется на книге К. Вайцмана⁷. Правда, одна из причин относительной привлекательности миниатюры для исследователей – доступность материала, во многом обманчивая, не отвечающая реальной действительности. На первый взгляд, чем метаться по городам и странам, посещая храмы и монастыри с монументальными росписями, нередко полуразрушенными, а порой карабкаясь на реставрационные подмостки, или чем разглядывать иконы в тех же храмах или музеях, с зачастую неясной степенью сохранности памятников, – не лучше ли погрузиться в спокойное рассматривание византийских рукописей в уютных и комфортабельных залах книгохранилищ? К тому же миниатюры византийских рукописей (как и древнерусских) дошли до нас в очень хорошем состоянии сохранности, за редкими исключениями. Они и вправду дают, тем самым, адекватное представление о византийской художественной культуре того или иного времени.

Однако, как мы уже предупредили, в наших российских условиях лёгкость изучения миниатюры – лишь иллюзорная. Чего стóит посещение многочисленных европейских библиотек, где хранятся эти рукописи! А ещё тяжелее – оплата их фотоснимков. Мы видим в книге замечательные репродукции не только из российских книгохранилищ, но и из библиотек Ватикана, Британской в Лондоне, Национальной библиотеки Франции в Париже, Национальной библиотеки Греции в Афинах, из Австрийской национальной библиотеки в Вене, из Нацио-

нальной библиотеки университета в Турине, из библиотеки Лауренциана во Флоренции, из Палатинской библиотеки в Парме, из библиотеки Марциана в Венеции, из монастырских хранилищ Афона и Синая, из художественного музея в Кливленде, из собрания Канеллопулоса в Афинах, из Епархиального музея в Россано (Италия), из Бодлеянской библиотеки в Оксфорде, Музея Виктории и Альберта в Лондоне, Национальной библиотеки Сербии в Белграде, из Института рукописей в Тбилиси, Библиотеки Патриархата в Иерусалиме, из Художественного музея Уолтерс в Балтиморе, собрания Дамбартон Оакс в Вашингтоне.

Обращение авторов рассматриваемой книги к миниатюрам объясняется не большей доступностью материала и не лучшей сохранностью красочного слоя миниатюр (в сравнении со стенописями и иконами), а другой его особенностью: близостью искусства украшения книги к ведущим линиям в истории византийской культуры, к её главным центрам и очагам – к императорскому двору, а также к крупным монастырям. Византийская миниатюра (как в большой мере и древнерусская) – искусство аристократическое, в значительной части – придворное, улавливающее важнейшие тенденции в эволюции художественной культуры. Указывая на относительно хорошую сохранность миниатюр, отметим и значительное количество дошедших до нас иллюстрированных рукописей, в отличие от стенописей икон.

Разумеется, в этом материале есть и своя ограниченность: ведь рукописная миниатюра, утончённая с точки зрения стиля, как правило, крайне консервативна с точки зрения иконографии, состава сюжетов: чаще всего представлены евангелисты и – изредка – евангельские события, апостолы и пророки, иногда – ктиторские портреты. С точки зрения разнообразия сюжетов и их иконографии неизмеримо больше для суждения о духе и смысле эпохи могут дать монументальные настенные росписи храмов, где варьируется состав изображений, их взаимное расположение и пропорции, видоизменяется иконография отдельных сцен и фигур. Не случайно авторы книги, стремясь полнее представить образ эпохи, нередко обращаются к византийской иконописи и монументальной живописи.

Продуктивен и выбор хронологических рамок изучаемого материала. Речь идёт о том периоде, когда византийская живопись, опираясь на многие достижения так называемого Македонского ренессанса IX века и активно используя многие элементы классицистической традиции, вырабатывает новый художественный язык, формулирует новые акценты, подчёркивая одухотворённость образов. Рецензируемая книга показывает, как эллинистическая традиция, игравшая огромную роль в византийском искусстве IX века, ещё продолжает в той или иной мере звучать даже в искусстве XI столетия, как колеблется её роль в живописи позднего XI – раннего XII века, как она конкурирует с другими, «аскетическими» тенденциями. Сложные переплетения традиций и

новшеств приходят к органическому единству художественных аспектов создававшихся тогда произведений.

Ещё одна привлекательная грань избранной темы. В истории не только византийского, но и всего европейского искусства есть периоды, когда важнейшую роль в нём играет взаимодействие вновь и вновь вспоминаемого эллинистического наследия с другими, совсем новыми тенденциями, рождёнными той или иной культурой. Классическая традиция то и дело возникает заново, чтобы опять уступить место другим стилистическим концепциям, то резко, то путём плавного перехода. Мы встречаемся с этим в истории западноевропейского Средневековья, Ренессанса, классицизма, нескольких «ренессансов» в искусстве Византии. Рассматриваемая книга отчасти затрагивает эту интереснейшую «проблематику перехода», хотя касается в основном тех периодов, когда классицизм, восходящий к искусству IX века, уже отступал под натиском новых образов, суровых, вместе с тем утончённых, внутренне углублённых, стремящихся передать подлинную значительность духовной жизни. Этим своим аспектом книга О.С. Поповой, А.В. Захаровой и И.А. Орецкой интересна не только византинистам, но и историкам искусства более широкого профиля.

Остро важна эта книга и для историков древнерусского искусства. В издании рассматривается как раз тот самый период, когда Киевская Русь, после акта крещения 988 года, вошла в орбиту византийской культуры, принимала у себя византийских художников, которые создали там ключевые для всего византийского мира ансамбли XI и раннего XII века (например, стенописи Десятинной церкви и черниговского Спасского собора, Софийского собора и Михайловского монастыря в Киеве).

Каждому из трёх авторов принадлежат в книге определённые разделы, границы которых намечены как в зависимости от времени создания рукописей, так и от типологии их иллюстраций. После краткого предисловия, написанного О.С. Поповой, следует её же часть I («Образы и стиль византийского искусства второй половины X–XI веков по миниатюрам греческих рукописей» – заметим переключку с названием знаменитой книги Кондакова!), с широким обзором материала (с. 8–111).

Далее следует часть II – «Иллюстрированные рукописи второй половины X – первой половины XI века» (с. 112–235). Эти самые ранние памятники, рассматривающиеся в книге, проанализированы А.В. Захаровой, которая является автором всего текста данной части. В этой серии рукописей – знаменитое Трапезундское Евангелие (РНБ, гр. 21 и 21 а), которое получило в книге не только убедительную датировку третьей четвертью X века, но и правильную локализацию (с. 113–144). Оно оказалось не памятником восточнохристианских, малоазийских провинций, как полагали раньше, а произведением столичной, константинопольской мастерской. Стилистические параллели этим ми-

миниатюрам обнаруживаются в других произведениях, столичное происхождение которых документально зафиксировано или стилистически доказано. Обзор этих произведений показывает, что уже в это раннее время искусство Константинополя было не только хранилищем классических традиций, но и активно развивало другие, экспрессивные тенденции, создавая резкие, остро выразительные образы.

В следующем этюде (с. 145–206) А.В. Захарова рассматривает ещё более прославленный Менологий императора Василия II (Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1613), уточняет время его создания, сужая его до первой четверти XI века (т. е. второй половины царствования этого императора, занимавшего престол в 976–1025 годах), а также характеризует творчество тех восьми его миниатюристов, которые работали над рукописью. Об этой группе художников написал ещё И.И. Шевченко в 1962 году, но А.В. Захарова даёт их работам углублённую стилистическую трактовку, а в ряде случаев уточняет атрибуцию миниатюр. Примечательно, что индивидуальные особенности этих художников определяются не широкими категориями стиля, а мелкими приметам, тонкими нюансами, тогда как в целом эти мастера придерживаются единых стилистических принципов.

В завершение (с. 207–264) автор характеризует так называемые «Императорские Менологии» – несколько рукописей, которые, как выяснилось в процессе многолетних дискуссий в среде византистов, оказались остатками многотомного Менология, созданного при императоре Михаиле IV (1034–1041 годы). Это рукописи из Музея Уолтерс в Балтиморе (W 521), из ГИМ (Син. гр. 183), а также пять плохо сохранившихся фрагментов в музее Бенаки в Афинах (Мл. 71, Προθήκη 34,6). Миниатюры этих рукописей, по справедливому мнению автора, ориентируются – не только по иконографии, но и по стилю – на Менологий Василия II и не имеют ничего общего с таким суровым («аскетическим», как выражаются авторы книги) искусством, как мозаики Осиеос Лукас и Софии Киевской. По сравнению с Императорскими Менологиями более суровые образы представлены в миниатюрах Синаксаря Захарии Валахертского, 1022–1030 годов (Тбилиси, Институт рукописей, А 648).

Часть III – «Иллюстрированные рукописи второй половины XI – начала XII века» принадлежит двум авторам. Её первые три раздела (с. 237–332) написаны О.С. Поповой. Каждый раздел посвящён анализу одного, но исключительно важного для своей эпохи манускрипта. Первый из них – Евангелие 1061 года (РНБ, Санкт-Петербург, гр. 72), которое рассматривается на фоне византийской живописи 1060–1070-х годов (с. 237–264). Выясняется, что образы миниатюр этого Евангелия – более утончённые, более спиритуалистические, по сравнению не только с монументальными ансамблями второй четверти XI века (Осиеос Лукас и София Киевская), но и с произведениями середины столетия,

уже относительно близкими к рукописям и по времени своего создания (фрески Софии Охридской и мозаики Неа Мони на Хиосе).

В следующем разделе (с. 264–305) анализируется Евангелие Национальной библиотеки в Афинах, cod. 57, 1070–1080-х годов, к которому по характеру миниатюр оказалось очень близким Евангелие ГИМ, Син. 518, того же времени, а оба комплекса находят параллели в иллюстрациях самых прославленных рукописей этого периода, в том числе в Гомилиях Иоанна Златоуста, 1071–1081 годов (Национальная библиотека Франции, Coislin 79). Тенденции, отмеченные в ранее рассмотренных произведениях, приобретают в афинском Евангелии и сопутствующих памятниках особую отчётливость и ещё большую рафинированность.

Наконец, в своём последнем разделе О.С. Попова рассматривает Евангелие из ГИМ, Син. гр. 41, конца XI – начала XII века (с. 305–332). Миниатюра из этой рукописи, с изображением Марка, оказалась в Лондоне, в Музее Виктории и Альберта (8980 E Ms 1420). В этой рукописи хорошо сохранились лики Луки, Иоанна и Прохора, которые, наряду с другими деталями, указывают на дальнейшую эволюцию образа. Он становится спокойным, индифферентным, эмоционально нейтральным, сохраняя свою классическую красоту. В этих своих качествах миниатюры Евангелия из ГИМ находят параллель в мозаиках Дафни и Михайловского монастыря в Киеве и отличаются от тех произведений XII века, в которых наблюдаются поиски «духовного прозрения» (с. 331).

Завершающий раздел книги, написанный И.А. Орецкой (с. 332–443), является заключительным в обширной части III всей книги – о рукописях второй половины XI – начала XII века, где первые три раздела принадлежат О.С. Поповой. Раздел, написанный И.А. Орецкой, посвящен произведениям, которые обозначены как «рукописи с миниатюрными фигурками». Это манускрипты разного содержания: Менологии (а также Месяцесловы при Евангелиях), Гомилии Григория Назианзина, Кинегетика Псевдо-Оппиана, портреты евангелистов и других персонажей и даже некоторые евангельские сцены в заставках Евангелий-тетр. Это и сгруппированные на отдельном листе евангельские сцены, и композиции непосредственно на листах с текстом Евангелия, где иллюстрируется та или иная часть текста, сцены и фигуры на полях Псалтирей; это и фигуры на полях Литургических свитков, так или иначе соотносящиеся с содержанием текстов, композиции в заставках Евангелий и Апостолов (с изображениями составителей текста), а также сценки, включённые в инициалы (или нередко образующие силуэт самих этих инициалов). Иллюстрации такого типа капитально отличаются от «крупноформатных» миниатюр, поскольку из-за малого размера в них труднее передать многогранность выражения ликов, которые являются главными носителями образного содержания в больших

композициях. Основными средствами художественной выразительности в малоформатных миниатюрах становятся тончайший рисунок, изысканность колорита, композиционный ритм, орнамент и обильно использованное золото, особенно тончайшая золотая штриховка – ассист, который как нельзя лучше передаёт идею божественного света, небесной благодати, пронизывающей эти драгоценные изображения.

В этом разделе рассматриваются как наиболее знаменитые манускрипты (например, Менологий ГИМ, Син. гр. 9, Евангелие в Национальной библиотеке Франции, gr. 74, Псалтирь Феодора, Британская библиотека Add. 19352, Литургический свиток БАН, РАИК 1, Апостол из Научной библиотеки МГУ, гр. 2, Гомилии Григория Назианзина в Библиотеке Патриархата в Иерусалима, Tarhou (Святого Гроба), cod. 14, и её часть в РНБ, гр. 334 и др.), так и менее прославленные.

Каждого из авторов отличает свой стиль и приемы в работе. О.С. Попова пишет неторопливо, излагаемая ею идея словно парит в создающемся её текстом воображаемом сияющем пространстве, поворачиваясь то одной, то другой своей гранью. Изложение А.В. Захаровой более динамично, в нём наряду с проблематикой художественного образа сильнее звучит тема атрибуции. Энергия обобщений, широта характеристик присущи и разделу И.А. Орецкой, где количество изучаемых кодексов оказалось особенно большим, что заставило автора прибегнуть к тщательно выверенной группировке материала.

Однако главное в книге – не нюансы авторских почерков и приёмов, а увиденная авторами и показанная читателю исключительная красота и одухотворённость рассматриваемых произведений. Византийское книжное искусство предстаёт не как собрание памятников высокого ремесла, а как уникальное художественное явление, соединяющее в себе традицию античной, классической формы и неземного, идеального духовного содержания; как намёк на реальность цветной «мирской» ткани, которая, однако, пронизана божественным, ирреальным светом. Преобразование земного начала, небесные помыслы, божественная красота, сдержанная скорбность задумчивых ликов – всё это составляет основное содержание книги. Зачем знакомиться с высоким искусством, как не для того, чтобы попытаться проникнуть в его таинственную связь не с земным, а с небесным миром? Впечатление, производимое текстом книги, не снижается из-за того, что в нём, особенно в разделах О.С. Поповой, не соблюдается классическая схема художественного анализа, которая предполагает последовательное рассмотрение элементов художественной формы. Невещественный свет, одухотворяющий изображения, его блеск и сияние, разнообразие его колористических нюансов, его роль в структуре образа – эти мотивы воспринимаются как ведущие, наиболее впечатляющие во всём тексте книги.

Раскрытие художественного смысла произведений, осуществлён-

ное в рецензируемом издании, придаёт ему большую ценность в глазах не только специалистов, но и широкого читателя. Этому способствует и очень высокое качество иллюстраций. Издательству удалось не только раздобыть замечательный фотоматериал (с помощью авторов, конечно), но и прекрасно его воспроизвести.

Некоторые недостатки издания можно трактовать как продолжение его достоинств. Иногда читатель хочет представить себе общую структуру той или рукописи, её происхождение, историческую судьбу. Однако в примечаниях и в списке сокращений (по существу, это библиография) не обнаруживается каталогов греческих рукописей в собраниях Российской Государственной и Российской Национальной библиотек. В книге рассматриваются *византийские миниатюры* определённого (обозначенного) периода. Исчерпывающе ли привлечён материал, или выборочно? Рассмотрены ли центры и мастерские, где создавались рукописи с миниатюрами? Каковы причины появления «миниатюрных фигурок», заключались ли они в изменениях литургии, в законах эволюции кодексов?

Рецензент полагает, что рассматриваемая книга является всё-таки этюдами, очерками по истории византийской миниатюры, очерками замечательными и содержательными, но она не является исчерпывающей монографией на обозначенную в заглавии тему. Это заключение не снижает достоинств книги, но уточняет её жанр. Было бы правильно точнее обозначить содержание книги в её названии.

Ещё одно замечание касается соотношения миниатюр с орнаментом. Все трое авторов затрагивают вопрос орнамента, но очень редко – вопрос ансамбля миниатюр и орнамента, и ещё реже – вопрос художественного единства каждого кодекса. Думается, что учёт этих граней иллюстрированных рукописей заставил бы ещё сильнее зазвучать обильное содержание миниатюр.

Укажем и на некоторые мелочи. По нашему глубокому убеждению, миниатюра с изображением Василия Великого из рукописи XI века «Слово Василия Великого» (Патмос, монастырь Иоанна Богослова, cod. 21), написанная на вставном листе, относится к XIII столетию и принадлежит к искусству палеологовского периода, а не македонского или комниновского (ил. 42 на с. 63, текст на с. 63). Видимо, авторы и сами сомневались в своей атрибуции, поскольку ни в тексте, ни в подписи под иллюстрацией датировка миниатюры не указывается.

Менее решительно, но всё-таки с большой долей уверенности, предложим иную датировку для изображений евангелистов в Евангелии Афон, монастырь Кутлумуш, cod. 61 (ил. 227 на с. 259, текст на с. 238). Эту рукопись не видели в оригинале ни рецензент, ни, кажется, авторы, поскольку в монастыри Афона не допускаются лица женского пола, а на большой выставке 1997 года «Сокровища Афона» в Фессалониках эта рукопись не экспонировалась. По мнению рецензента,

миниатюры этой рукописи относятся приблизительно к концу XII или даже к началу XIII века. Тем самым мы поддерживаем не тот из имеющихся в научной литературе вариантов датировки этого Евангелия, к которому присоединились авторы книги, а другой, опубликованный в одном из томов «Сокровищ Афона» (см. примеч. 6 на с. 238).

Возразим и против написания отдельных названий. Так, на с. 255 речь идёт о фресках церкви Панагии Мавриотиссы «в Касторье». В среде отечественных византинистов распространился обычай произносить название этого греческого города в соответствии с современным греческим произношением: «Касторья» (ударение на последнем слоге). Но произношение и написание географических названий должно соответствовать языковой традиции того, кто произносит, кто пишет, а не того, кто сейчас в этом географическом пункте живёт. Поэтому – «Кастория», а не «Касторья», точно так же как «Париж», «Рим» (а не «Пари», «Рома»). Ведь и слово «Москва» в основных европейских языках произносится всюду по-разному, но нигде не «Москва», и при этом никому не приходит в голову менять языковые традиции.

Второе спорное название касается типа рукописей, название которых пришло в русский язык через посредство французского: Менологий. Отечественные историки византийского искусства, желая приблизить это слово к греческой транскрипции, стали в последнее время писать «Минологий». Так принято и в рецензируемом издании. Однако греческого написания этого слова всё равно не получается, а русская научная традиция – «Менологий» – разрывается. Полтора века писали «Менологий», давайте не трогать. И ничего страшного, что в названии «Минея» (с тем же корнем, что и «Менологий») останется его древнерусское написание. Образованные люди разберутся.

Мелкие опечатки и разночтения зависят скорее от авторов, чем от издателей, и не играют значительной роли в восприятии книги. Укажем лишь на один случай: Галерея Уолтерс в Балтиморе уже несколько лет называется Музеем Уолтерс, тогда как на с. 207 в рецензируемой книге застряло её старое название.

Несколько слов об облике книги. Он поистине прекрасен: красивый дизайн, его адекватное техническое воплощение, надёжный переплёт, великолепные иллюстрации, которые рассматривать и приятно, и поучительно. В самом блоке книги, её материальной реализации присутствует и изысканность, и надёжность, прочность. Однако есть что-то, что мешает чтению текста. Это и большой вес книги в сочетании с крупным форматом, и светящаяся жемчужным блеском прямо в глаза бумага, и недостаточно контрастный шрифт. Опубликованные издательством «Северный паломник» в недавние годы большие альбомы-каталоги иконных коллекций в музеях России (например, в музеях Владимира, Великого Новгорода, Вологды, в музее имени Андрея Рублёва) не столь элегантны, как рецензируемое издание, но доступнее в

употреблении. Они чуть меньше по весу, а хорошие репродукции сочетаются там с достаточно ярким шрифтом текстов. Книгу О.С. Поповой, А.В. Захаровой и И.А. Орецкой хочется, для удобства чтения, положить на попир, но где же его взять? Вероятно, издательство «Гамма-Пресс», продолжая благородное начинание в сфере публикации книг по средневековому искусству, найдёт пути для дальнейшего совершенствования своей замечательной продукции.

Подведём итоги. Перед нами издание очень высокого научного и полиграфического уровня. Публикацией этой книги подчёркивается возрождение отечественной византистики, которая в данном случае выступает не только в связи с изучением византийских корней русской средневековой культуры (чему примеры встречались в последние десятилетия), но и как самостоятельное явление.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 1. Текст. М., 1947; Т. II. Атлас. М., 1948; Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967; Lazarev V. Istoria picturii byzantine. București, 1980; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986.
- 2 Банк А.В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.-М., 1966; Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums / Text and Selection by Alice Bank. Leningrad, 1985.
- 3 Лихачёва В.Д. Искусство книги. Константинополь. XI век. М., 1976.
- 4 Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 1–3. М., 1977.
- 5 Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века и его связи с Византией. М., 1980.
- 6 Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876.
- 7 Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhundert. Berlin, 1935. Переиздание с дополнениями: Wien, 1996.