
Греческое Евангелие из ризницы Троице- Сергиевой лавры № 28 (греч. 11)

DOI 10.51168/91674-483-5.1

Византийское искусство второй половины XII в. обладает большим числом вариантов, и в их сети иногда бывает непросто найти место для некоего малоизвестного произведения. С такой проблемой мы столкнулись при изучении иллюстрированного греческого кодекса, хранящегося в Российской Государственной библиотеке, в фонде ризницы Троице-Сергиевой лавры (Ф. 304, III, № 28, прежний шифр — греч. 11).

Кодекс представляет собой Четвероевангелие XII в., имеющее 231 лист размером 20 × 15 см (точнее 195/206 × 155/9 мм). Перед евангельским текстом — Послание Евсевия Кесарийского к Карпиану и восемь таблиц канонов. Текст написан минускулом, почерк принадлежит к Чикаго-Карахиссарской группе¹.

В рукописи находятся четыре миниатюры с изображениями евангелистов перед их Евангелиями (Матфей — л. 8 об. (ил. 1), Марк — л. 72 об. (ил. 2), Лука — л. 114 об., Иоанн — л. 191 об.), а также заставки и инициалы перед началом текстов Евангелий.

Специального исследования о художественном оформлении этой рукописи не существует, однако есть краткие описания ее в каталогах, где время ее создания обычно определяется как XII в.² Иногда оно

¹ Об этой обширной группе рукописей см.: *Weyl Carr A.-M. Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition.* Chicago, London, 1987.

² *Treu K. Die griechischen Handschriften des neuen Testaments in der UdSSR.* Berlin, 1966. S. 316–318.



1. Евангелист Матфей и начало Евангелия от Матфея. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 8 об. – 9. Конец XII в.



2. Евангелист Марк и начало Евангелия от Марка. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 72 об. – 73. Конец XII в.

уточняется как вторая половина XII в.³ Иногда дается еще более узкая атрибуция как конец XII в., с указанием возможного происхождения из Константинополя⁴.

Рукопись прошла реставрацию в ГОСНИИР с 1986 по 1989 г.⁵ В кодексе имеются следующие записи: «Почил... Бога и ангельского славословия удостоился Иоанникий месяца апреля 6716 [1208] г.» (л. 239 об.); «Я, Димитрий, пришел к святому Андрею и стал киновиархом в монастыре до тех пор, пока Господь приблизит время могилы [моей]» (л. 3 об., запись датируется рубежом XII–XIII вв.)⁶. Из истории рукописи известно следующее: с середины XVII в. до 1779 г. она находилась на Афоне в келье константинопольских патриархов Афанасия III Пателария и Серафима II; в 1849 г. — в русском скиту Андрея Первозванного на Афоне; в 1849–1850 гг. — в собрании А.Н. Муравьева в Москве (дар игумена скита Виссариона). В мае 1850 г. рукопись была преподнесена митрополиту московскому Филарету Дроздову и вложена им в Троице-Сергиеву лавру, где находилась в ризнице до 1928 г. В 1931 г. она поступила в Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В.И. Ленина (ныне РГБ). Все эти сведения были записаны на верхней крышке переплета (на бумаге)⁷.

Общий облик листов рукописи — гораздо более скромный, чем в манускриптах второй половины XI в. Размер сильно уменьшился, соответственно и величина миниатюр стала теперь не такой эффектной, как была во многих кодексах, особенно литургических, в XI в. Письмо не в два столбца, а постраничное, поэтому архитектура листа стала не так важна. В отличие от манускриптов XI в., композиции занятых текстом страниц просты.

В иллюстрированных Четвероевангелиях чаще всего только четыре разворота из всего кодекса имеют украшение: четыре миниатюры с портретами евангелистов с левой стороны и четыре заставки и небольших инициала — с правой (ил. 3). Именно так и в нашей рукописи.

Квадратные заставки, крупные по отношению к величине страницы (под ними — только три строки текста), состоят из элементов,

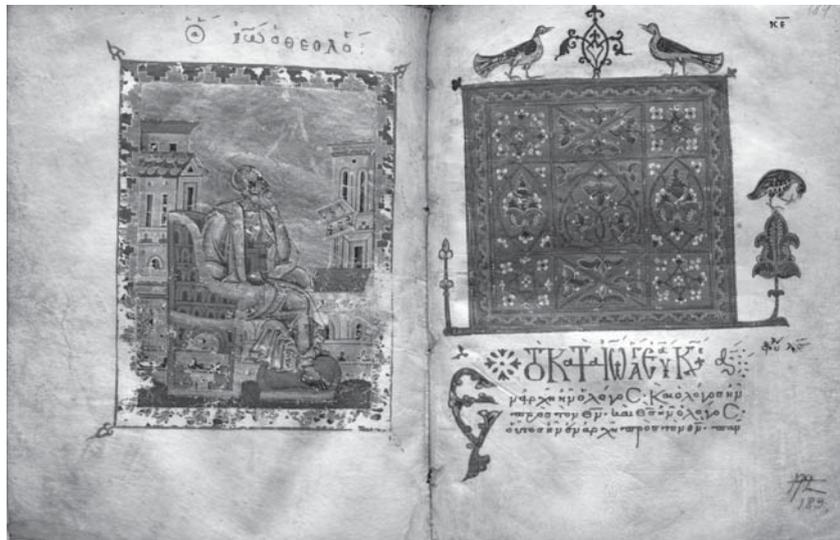
³ Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1977. Т. 2. № 511. С. 56–57 (указано, что миниатюры шиты на отдельных листах).

⁴ Мокрецова И.П., Наумова М.М., Киреева В.Н., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.Л. Материалы и техника византийской рукописной книги. М., 2003. С. 149–153. Кат. № 15.

⁵ Мокрецова И.П. и др. Материалы и техника... С. 151. Были распрявлены и очищены листы, укреплены осыпи красочного слоя в миниатюрах и орнаментах, отремонтирован первоначальный переплет.

⁶ Искусство Византии... С. 56; Мокрецова И.П. и др. Материалы и техника... С. 150.

⁷ Там же.



3. Евангелист Иоанн и начало Евангелия от Иоанна. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 191 об. – 192. Конец XII в.

похожих на «лепестковый орнамент» XI в.⁸, но ставших здесь более мелкими и более плотно расположенными. Густота чередований ветвей и синих лепестков «византийских цветков» имеет иной характер, чем в орнаментах XI в., где всегда доминировал архитектурный принцип композиции. В нашей рукописи симметрия построения тоже видна, но воспринимается прежде всего избыточная насыщенность композиции. В лепестковых узорах XI в. драгоценность отдельных эмалеподобных деталей впечатляет едва ли не больше, чем ковровое заполнение больших орнаментальных полей.

Все заставки сопровождаются птицами. Заставку к Евангелию от Матфея украшают павлины с пышными хвостами. Из четырех инициалов только один (начало Евангелия от Матфея) представляет собой фигурное изображение: буква «В» — это человек, руки его держат книгу и образуют верхнюю петлю, нижняя петля создается фалдами одежды.

Листы с миниатюрами впечатляют разнообразными декоративными элементами. Все краски яркие, большие поверхности заняты

⁸ Добрынина Э.Н. О термине «эмальерный стиль» в истории византийской книжной орнаментики X–XII вв. // Палеография, кодикология, дипломатика. Современный опыт исследования греческих, латинских и славянских рукописей и документов. Материалы научной конференции в честь 75-летия Б.Л. Фонкича. М., 2013. С. 83–93.

красным цветом, очень много интенсивного голубого, окрашивающего и одежды, и орнаментированные рамы композиций, и черепицу крыш в архитектурных фонах. При этом колорит миниатюр не выглядит пестрым, ибо все тона хорошо гармонизированы.

Декоративность листов с миниатюрами сильно повышается также из-за большой плотности предметов, изображенных на фонах композиций. Все они выглядят совершенно плоскими, без какого-либо ощущения объема или массы. Ни одна форма, ни один объем, кажется, ничего не весит. Стены зданий, столики, пюпитры, пол с плитками — все сливается в единую поверхность, декоративную как ковер, что способствует сосредоточению взгляда человека исключительно на образе евангелиста. В то же время все изображение столь отрешено от реальной плоти, что кажется похожим на ирреальное видение.

Однако при всей густоте и плотности предметов и архитектурных форм все они, даже здания, кажется, «раздвигаются» в стороны, освобождая середину фона для изображения евангелиста. В результате его фигура выступает по пояс на свободном золотом фоне. Помещать фигуру святого в золотом пространстве, ассоциирующемся с божественным светом, в Византии было принято всегда, и мастер явно не хотел изменять этому принципу. Однако здесь, в соответствии с некой модой времени или с какими-то образцами, фоном будто бы овладели предметы, но их суетливое изобилие раздвинулось в стороны, освободив центр композиции для золотого света, в котором должно пребывать образу.

При всей переполненности и тем самым некоторой затрудненности композиций сами фигуры кажутся классическими. Пропорции их правильны, без всяких погрешностей. Крупные складки одеяний хорошо обрисованы и образуют четкие геометрические формы. Фигуры легко читаются, несмотря на перегруженность окружающего их пространства. Облики индивидуальны, выражение их спокойное. Каких-либо резких или неожиданных характеристик нет. Во всем основном соблюдена классическая мера.

Как известно, классическая традиция присутствовала в византийском искусстве практически во все времена, при этом чаще всего в нем усваивались лишь некоторые черты этой традиции, но к классической основе всегда прибавлялись иные элементы, этим основам противоречащие и даже их умаляющие, но необходимые для спиритуалистической выразительности византийского образа⁹.

⁹ *Попова О.С.* Образы и стиль византийского искусства второй половины X — XI в. по миниатюрам греческих рукописей // *Попова О.С., Захарова А.В., Орещкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X — начала XII века. М., 2012. С. 8–111.



4. Успение. Фреска в церкви Св. Георгия в Курбиново. 1191 г. Деталь.

Именно такие элементы присущи нашим миниатюрам: все основные очертания драпировок — жесткие и ломкие, включающие в свою сеть круглые как шарниры и совершенно абстрактные пятна света, что соответствует приемам монументального искусства XI — начала XII в.¹⁰ Мягких текучих материй, как в классическом искусстве, здесь нет.

Кроме того, в миниатюрах заметен отклик и на другое направление в живописи этого времени — так называемый «динамический» стиль, который можно назвать также экспрессивным, аскетическим, экстравагантным, в крайних своих вариантах — даже экзальтированным (ил. 4). Это явление, хорошо известное в истории византийского искусства¹¹, приобрело во второй половине и особенно конце XII в. на редкость широкое распространение и стало едва ли не массовым явлением. Само оно не было однородным и включало в себя разнообразные варианты, что зависело и от смены поколений, и от региона,

¹⁰ Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М., 2017. С. 228–236.

¹¹ См., например: Mouriki D. Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth centuries // DOP. 1980/1981. Vol. 34/35. P. 106–124; Tomeković S. Le «maniérisme» dans l'art mural à Byzance: 1164–1204. Paris, 1984; Hadermann-Misguich L. Le temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement. Bruxelles, 2005.



5. Евангелист Иоанн. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 191 об. Конец XII в.

где оно возникало. Формы такого искусства были часто гротескно-утрированные, а иногда манерные. Первые впечатляли суровостью сильных эмоций, трагическим акцентом и в целом аскетическим характером. Вторые от такого содержания были весьма далеки и были рождены скорее артистической игрой на драматические темы¹².

¹² Weitzmann K. Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts // Festschrift für Herbert von Einem. Berlin, 1965. S. 299–312.

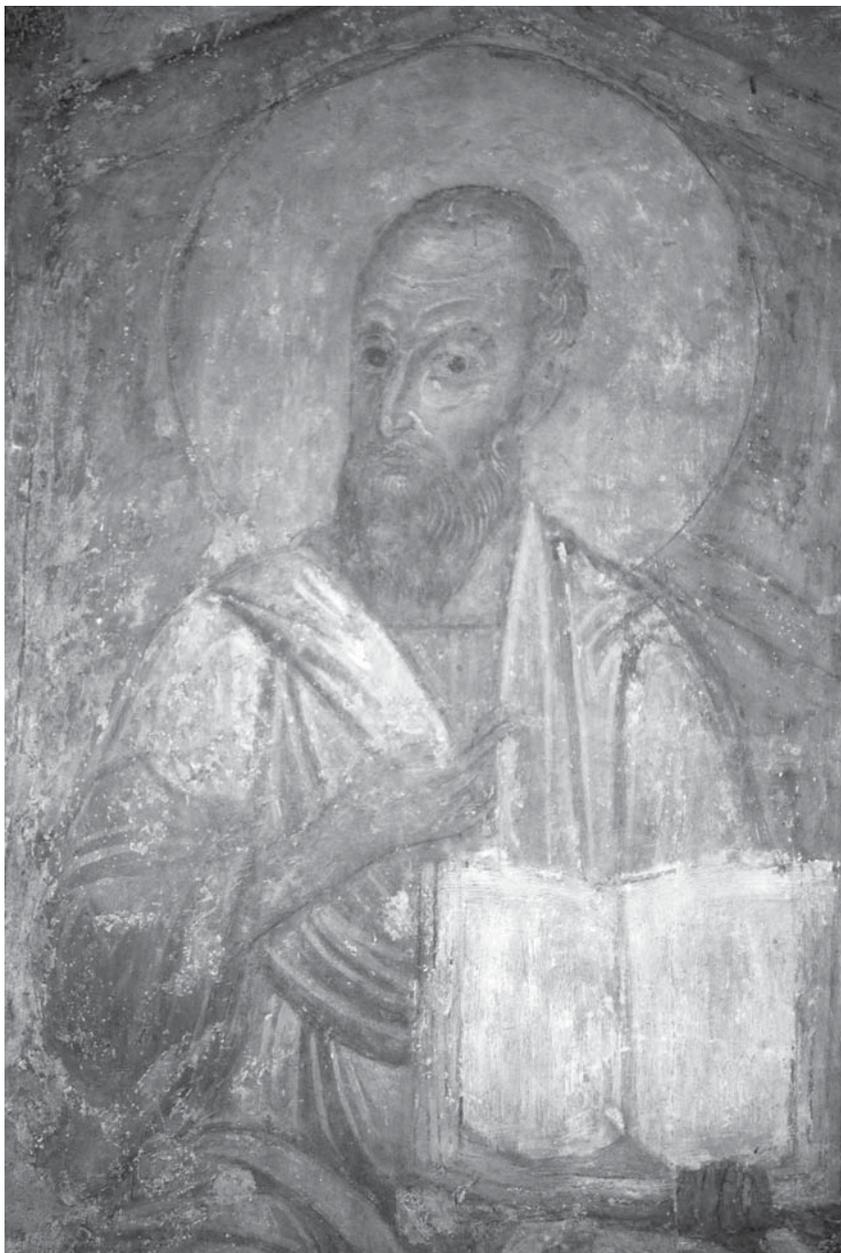


6. Евангелист Марк. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 72 об. Конец XII в.

При этом те и другие отстояли далеко от традиционного уравновешенного классического искусства¹³.

В миниатюрах нашей рукописи есть черты, совпадающие с признаками этого стиля. Мелкие дробные складки одежд внизу фигуры Иоанна (ил. 5), подвижные, будто «булькающие», образующие

¹³ *Τσιγαρίδας Ε.Ν.* Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική τον 12^ο αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986. Σ. 157–173, 191–195.



7. Апостол Павел. Фреска в церкви Св. Димитрия во Владимире. Ок. 1195 г.



8. Апостол Павел.
Фреска в церкви
Успения в мона-
стыре Вардзия.
1184–1186.

волнистые зигзаги, — это несомненная дань «динамическому» стилю или даже скорее позднекомниновскому маньеризму. Вкусам последнего соответствует и такая необычная деталь, как форма головы евангелиста Иоанна, ее удлинённый вытянутый череп, будто слегка отвисающий назад. Форма вычурная, для византийского искусства чуждая, появившаяся в живописи именно этого времени. Она присуща некоторым образам апостолов во фресках Дмитриевского собора во Владимире, 1194–1197 гг. (апостолы Павел (ил. 7), Иоанн)¹⁴ и в еще более стилизованном виде — во фресках церкви Успения монастыря Вардзия (1184–1186)¹⁵ (ил. 8). Оттенок маньеризма есть и в позах евангелистов, особенно Марка (ил. 6). Изгиб его фигуры — несколько вычурный, а поза колена, согнутого под углом, более острая, чем

¹⁴ *Попова О.С.* Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 353–404. Ил. 276, 281; *Лифшиц Л.И.* Живопись второй половины — конца XII в. // *История русского искусства.* Т. 2/2. Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М., 2015. С. 255–266.

¹⁵ *Привалова Е.* Вардзия. Тбилиси, 1982.



9. Евангелист Иоанн. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 191 об. Конец XII в. Деталь.



10. Евангелист Марк. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 72 об. Конец XII в. Деталь.



11. Св. Анна. Фреска в церкви Св. Георгия в Курбиново. 1191 г. Деталь.

принято в классическом стиле. Однако все это подано умеренно, острота снижена, доминирует равновесие.

Сходство с приемами «динамического» стиля особенно заметно в исполнении лиц. Множество морщин, обозначенных резкими линиями, испещряют лица Иоанна (ил. 9) и Марка (ил. 10). Гладкой поверхности почти совсем нет. Все это существует в маленьком размере миниатюры и поэтому видно только при увеличении. Этот рисунок линейных моделировок — весьма острый, но проведен тонкими линиями, что делает его не слишком заметным. Если мысленно усилить эту линейную сеть, то форма станет контрастной, с перепадами



12. Апостол Петр. Фреска в церкви Св. Димитрия во Владимире.
Ок. 1195 г. Деталь.

рельефа, более похожей на приемы распространенного в это время «динамического» стиля (ил. 11).

В реальности все искусство этого периода было смешанным, как это обычно бывает в живом художественном процессе. И все же что-то всегда преобладает и определяет общее впечатление.

Общий облик миниатюр Евангелия из ризницы Троице-Сергиевой лавры вызывает прежде всего классические ассоциации. Среди художе-

ственной продукции этого времени миниатюры нашей рукописи ближе всего к образам фресок Дмитриевского собора во Владимире, продолжающих традиционное искусство классического типа, как и фрески Самарины¹⁶. Росписи Дмитриевского собора, к сожалению, очень плохой сохранности, что не позволяет осознать некоторые особенности их художественных приемов.

Например, каково соотношение разных способов изображения света и сколь велика роль тонких белых светов-нитей, заменяющих старинные широкие пробела, какова частота их применения и какова изменившаяся в связи с этим выразительность формы. Много ли признаков манерности несут в себе эти фрески? Кажется, таких признаков было больше, чем осталось. Кроме того, как известно, в художественный синтез фресок Дмитриевского собора вливаются элементы «динамического стиля», свойственного этому времени (композиция «Апостол Петр, ведущий праведных жен в рай»¹⁷ (ил. 12)).



13. Евангелист Матфей. Четвероевангелие. Российская государственная библиотека, Ф. 304, III, № 28. Л. 8 об. Конец XII в. Деталь.

В целом для сравнений фресок с нашими миниатюрами мало материала. Во фресках только немногие лица сохранились достаточно хорошо, а из четырех миниатюр Евангелия только две уцелели полностью (Марк и Иоанн). Облик Матфея утрачен больше чем наполовину (ил. 13), и остатки красочного слоя дают лишь частичное представление о его первоначальном образе. Четвертая миниатюра (Лука) утрачена безвозвратно (краски осыпались на всей поверхности и сохранились лишь клочьями).

¹⁶ Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора...; *Grigoriadou-Cabagnols L. Le décor peint de l'église de Samari en Messenie // Cahiers Archéologiques. 1970. Vol. 20. P. 177–196.*

¹⁷ Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора... Ил. 305; *Лифшиц Л.И. Живопись второй половины — конца XII в. ... Ил. 353.*

В обликах Марка и Иоанна нет никакой стилизации, ничего превеличенного или специально акцентированного, что было так характерно для византийских образов 40–50-х гг. XI в. Лица евангелистов кажутся знакомыми, неоднократно встречавшимися. Подобное отсутствие чего-либо особенного и необычайного составляет характерную черту этих миниатюр. Ни в чертах лица, ни в выражении ничто не усилено, не утрировано. Греческий тип легко узнаваем (особенно в облике Иоанна), но не имеет подчеркнутых физиогномических примет. Глаза небольшие, взгляд конкретный, без какой-либо устремленности. Выражение — спокойное и мягкое у Иоанна, а у Марка — живое, с ощущением мгновенной схваченности эмоционального момента, но без какой-либо остроты или напряженности. Все настраивает скорее на повествовательный лад. Аналогичное содержание образа (эмоциональная свежесть облика и живость выражения) было и в лике Матфея, но осыпи красок мешают это увидеть полноценно.

Портрет Иоанна особенно примечателен. В облике его, в выражении лица — спокойствие и сдержанность, то, чего так мало было в образах живописи конца XII в. В характеристике доминирует сосредоточенность, причем без особой погруженности в созерцание. Равновесие и уравновешенность кажутся центральными идеями этого образа. Хочется вспомнить слова, начертанные на фронтоне храма Аполлона в Дельфах: «Все в меру». И это — в то время, когда в византийском искусстве все бурлило и в мастерских художников создавалось множество экспрессивных приемов.

Такого типа облики, живые, конкретные, индивидуальные, с оттенками эмоций, с психологическими нюансами, были и во фресках Дмитриевского собора во Владимире, содержащих вместе с тем также и элементы «динамического» стиля. Однако миниатюры нашего Евангелия имеют сходство отнюдь не только с произведениями наиболее классического круга византийской живописи позднего XII в. Мастер использует самые разные приемы, в том числе и характерные для более экспрессивного искусства, но при этом будто специально снижает их драматичность, прячет их активность. Если представить себе все эти многочисленные (световые и черные) штрихи в ликах миниатюр в другой, более звонкой тональности, получится результат, близкий обликам типа росписей храма Св. Николая ту Касници в Кастории¹⁸ (ил. 14). Однако даже намек на эффектность подобного рода, пронзительную и трагическую, в миниатюрах нашего Евангелия нет. Напротив, в их образах преобладает спокойная сосредоточенность.

¹⁸ *Malmquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi. Uppsala, 1979; *Pelekanidis S., Chatszidakis M.* Kastoria. Athens, 1985. P. 50–65.



14. Апостол Петр.
Фреска в церкви
Св. Николая ту
Касничи в Ка-
стории. Вторая
половина XII в.
Деталь.

Не совсем привычно используются в этих миниатюрах и пробела, и линии, обрисовывающие складки тканей. Пробела в основном крупные, образующие большие геометрические формы. Среди них есть и привычные круглые, похожие на шарниры световые сгустки. Все формы, в которых явлена материя, — твердые и чеканные. В миниатюрах нашего Евангелия все геометрично и четко обрисовано, по старым принципам византийской живописи 40–50-х гг. XI в.¹⁹ Линий, очерчивающих складки, очень много. Они по-прежнему образуют свои ритмы, независимые от пластики фигуры, от ее изгибов. Органического сочетания тела и драпировок нет, они только сосуществуют, как издавна было принято в Византии. Одежды не должны были показывать фигуру, но помогали ее спрятать, скрывая ее трехмерность.

Рисунок всех этих линий образует сложный беспокойный ритм. Они редко бывают однонаправленны, чаще же всего они пересекаются, имеют подвижный и взволнованный характер. Линейный ритм в одеяниях — одно из важнейших свойств византийского художест-

¹⁹ Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески... С. 214–227.

венного языка. Он по своей сути антагонистичен объемной форме, которую он умалает, делает менее материальной. Как известно, в византийской живописи было придумано множество способов преодоления материи, и это — один из них. Подобный линейный ритм имел множество вариантов. В искусстве XI–XII вв. он крупный и жесткий, в большой степени отвлеченный от формы, абстрактный. Но он может быть более дробным, и чем он мельче, тем он ближе к натуральной объемной форме.

В миниатюрах Евангелия из ризницы Троице-Сергиевой лавры ритм линий и пробелов в целом соответствует правилам живописи XI–XII вв., но при этом выглядит более смягченным. На миниатюре с Марком на его голубом хитоне выделены, как принято, большие белые световые пятна. Но остальные поверхности покрыты тоненькими белыми нитями, будто текущими по форме (ил. 6). Каркас фигуры отмечен теперь не интенсивным выделением световой конструкции, но световой структурой более тонкой, мелкой и разнообразной. В этом гораздо меньше императивности и насилия над формой, но больше приближенности к иллюзионистическому характеру изображения. В этих малых деталях проявилась склонность мастера к более классическим художественным представлениям, чем те, что доминировали в «динамическом» искусстве второй половины XII в.

Такой же прием использован и в миниатюре с Иоанном: тоненькие белые нити-пробела текут по синему плащу, буквально испещряя всю его поверхность (ил. 5). Геометрические пробела применяются редко, они не выделены в яркие участки света. Рисунок белых нитей, параллельно текущих, создает утонченный ритм, далекий от мощных структурных пробелов в живописи XI — начала XII в. Эти белые нити — прием уже позднего XII в. (ил. 15), соответствующий вкусу более тонкому, чем в отвлеченных световых схемах прошлого. При всех деликатных нюансах, усложняющих и обогащающих общее впечатление, оно предстает как более классическое явление по сравнению с миром острого динамического стиля позднекомниновской живописи.

Как видим, разные элементы и признаки, принадлежащие к различным художественным потокам, смешиваются и сплетаются в некий единый оригинальный стиль. Здесь и следы «динамического» стиля в его несколько смягченном варианте. Здесь и отблески другого явления этого времени, всего больше отразившегося в Дмитриевском соборе во Владимире: индивидуализация обликов, придание образу портретной выразительности. Оба хорошо сохранившихся портрета в нашем Евангелии соответствуют таким установкам, они достаточно индивидуальны — живой эмоциональный Марк и Иоанн с его благородной сдержанностью и спокойной сосредоточенностью.

Вместе с тем, при всей художественной уравновешенности этих миниатюр, моделировки в лицах, как говорилось, отличаются крайней



15. Апостол
Иоанн. Фре-
ска в церкви
Св. Димитрия
во Владимире.
Ок. 1195 г.
Деталь.

резкостью. Множество линий пересекают лики, определяя сильные пластические перепады формы. Все это было свойственно подавляющему большинству созданий византийской живописи второй половины XII в., начиная от Нерези и даже еще раньше²⁰.

Такой прием жесткой линейной стилизации (вместо красочных моделировок) делает похожими разные образы одной эпохи, являясь как будто знаком времени. Например, линейные моделировки на лике евангелиста Луки в Евангелии из Афинской библиотеки (cod. 93)²¹ и на ликах евангелистов Иоанна и Марка (ил. 9, 10) в нашей рукописи похожи, но контекст, в котором они находятся, — разный. В афинской рукописи их чрезвычайно жесткий и активный рисунок определяет всю тектонику лица, а в Евангелии из ризницы Троице-Сергиевой лавры они обозначены столь тонко, что видны только при сильном увеличении.

Произведениям классической ориентации такие приемы не были свойственны. Но, видимо, нередко возникали промежуточные варианты. Таков и случай с нашими миниатюрами. Их мастер соединил разные приемы, использовавшиеся в это время. В практике художественных мастерских это было, скорее всего, типичным явлением. Искусство возникло не в каком-либо завершенном программном стиле, а скорее всего в самых разнообразных смесях, и при этом какая-то из тенденций обычно доминировала и определяла художественный результат. В наших миниатюрах таким определяющим началом был классический элемент, обеспечивший общее гармоничное впечатление от их образов.

²⁰ Овчарова О.С. Образ и стиль в миниатюрах круга Гомилий Иакова Коккиновафского // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой. М., 2008. С. 321–334; Она же. Фрески Нерези. Образ и стиль // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 г. М., 2009. С. 79–120; Она же. Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры во фресках Нерези (1164) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. М., 2012. С. 97–122.

²¹ *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Athens, 1978. Vol. 1. Fig. 639.