

В. Г. ПУЦКО

ВИЗАНТИЯ И СТАНОВЛЕНИЕ ИСКУССТВА КИЕВСКОЙ РУСИ

Дается характеристика развития художественной культуры Древней Руси после введения христианства, исследуется роль византийского наследия в этом процессе.

Историческое своеобразие культурного развития Древней Руси заключается в том, что оно в значительной мере обусловлено византийскими традициями, трансформированными на местной почве в процессе их усвоения. Во всяком случае, думается, такая характеристика вполне справедлива по отношению к официальному направлению культуры Киевской Руси, противостоявшему народному, с его неизбежными рецидивами язычества. Общеизвестно, что византизирующие тенденции средневековой русской культуры — следствие христианизации Восточной Европы, заметно стимулировавшей связи с Византийской империей¹. Без учета этого фактора многие явления остаются непонятными и необъяснимыми. Мы будем рассматривать эти тенденции в связи с материалом, позволяющим осветить начальные страницы истории искусства Киевской Руси.

Круг памятников изобразительного искусства, возникших в период христианизации Восточной Европы, сравнительно невелик. Еще меньше сохранилось архитектурных сооружений, известных нам большей частью лишь по обнаруженным археологами развалинам². Но этот скудный материал до сих пор не приведен в строгую систему и, следовательно, остается не использованным для решения такого важного вопроса, как роль византийского наследия в становлении искусства Киевской Руси.

Проблема византийского влияния на историю средневекового искусства не нова. Она была поставлена уже первыми его исследователями. Об этом писал Н. П. Кондаков. Пути усвоения византийского наследия в Древней Руси особенно интересовали Д. В. Айналова и А. Н. Грабара³, а позднее В. Н. Лазарева⁴. Усилиями нескольких поколений историков искусства выработано общее представление о процессе усвоения византийских образцов, а также о методе сотрудничества греческих и русских мастеров⁵. Благодаря этому становится понятным место средневековой Руси среди стран византийского региона. Нас в данном случае интересуют различные аспекты становления искус-

ства Киевской Руси, проходившего в условиях сильной экспансии культуры Византии. Именно поэтому мы ограничиваем рассматриваемый материал хронологическим периодом конца X — начала XII в. За это сравнительно короткое время Киевская Русь, активно используя византийское наследие, прочно встала на путь самостоятельного развития. Попытаемся проследить основные этапы этого процесса в различных областях искусства.

Крещение Руси в 988 г., безусловно, нельзя рассматривать как начало русского искусства, учитывая существование местных художественных традиций языческого периода, а также распространение христианства в Приднепровье уже со второй половины IX в.⁶ Но тем не менее в нашем сознании все это относится к "доистории" русской культуры, и поэтому Десятинная церковь по-прежнему остается первым памятником искусства Киевской Руси, подлежащим тщательному и всестороннему изучению. Подобное положение не изменили ни обнаруженные остатки более ранних светских построек на Старокиевской горе⁷, ни открытия застройки Подола⁸. Собственно, от Десятинной церкви сохранились фундаменты и незначительные обломки архитектурной пластички мозаик и фресок. И все же мы их воспринимаем как свидетельство новой эпохи, как начало нового искусства, истоки которого ведут к послепереходному искусству Византии. Трудно ответить на вопрос, обязан ли был Киев всем этим непосредственно Константинополю или его приобщение к византийской культуре осуществлялось благодаря южным славянам, в первую очередь Болгарии. Впрочем, то и другое нельзя рассматривать как взаимоисключающие факторы — это звенья единого процесса распространения византийского искусства у славян, имевшего свои локальные варианты.

До официального принятия христианства проникновение на Русь произведений византийского искусства носило преимущественно спорадический характер и было вызвано главным образом потребностями местных общин. Такие общины в Киеве существовали уже при князе Игоре и княгине Ольге. Десятинная церковь стала первым монументальным сооружением, предназначенным для новообращенных. По свидетельству летописей, князь Владимир в 989 г. "помысли создати церковь пресвятыя Богородица и послав приведе мастера от Грек". Собор был торжественно освящен в 996 г., и князь установил "десятину" в его пользу⁹. За сравнительно короткий период своего существования храм дважды подвергался разграблению (в 1171 и 1203 гг.), а в 1240 г. при монгольском нашествии был разрушен. Развалины вплоть до 1635 г. служили местом добычи строительного материала, и только благодаря митрополиту Петру Могиле была проведена частичная реставрация остатков храма. Исследование фундаментов проводилось в 1908—1914 гг. Д.В.Милеэвым и Киевской археологической экспедицией под руководством М.К.Каргера в 1938—1939 гг.¹⁰ Судя по реконструкции, церковь представляла собой трехнефное шести-

столпное сооружение с небольшим нартексом с западной стороны и широкими галлереями с юга и севера¹¹.

Декоративное убранство храма, типологически весьма близкого византийским¹², несомненно, было роскошным. Правда, конкретизировать это определение приходится по незначительным обломкам, на фоне которых выделяются части мозаичных полов (один из них с омфалием в центре, другой — с крестовидным орнаментальным мотивом)¹³. При раскопках найдено большое количество глазированных плиток различной формы, использованных при выполнении сложных орнаментальных композиций. Мозаикой, очевидно, была выложена лишь средняя часть пола. Часть мраморов, украшенных художественной резьбой, относится к деталям повторного использования, вывезенным из Херсонеса. К их числу, в частности, относится импостная капитель Юстиниановского времени¹⁴. Десятинная церковь — блестящий образец занесенного из Константинополя каменного строительства, сделавшего известным в Киеве тип центральнокупольного храма со сложным планом и совершенной системой перекрытий, с прекрасной техникой кладки. Такой храм, украшенный мрамором и шиферными плитами, инкрустацией и стенописями мог служить подлинным эталоном достижений византийской культуры, поставленной на службу имперской политике.

Известно, что стены и своды Десятинной церкви были украшены мозаиками и фресками. Судя по декору Софии Киевской, мозаика могла покрывать лишь главную часть храма — стены, своды алтаря и подкупольного пространства. Д.В.Айналов, анализируя содержание летописной молитвы князя Владимира, сделал попытку реконструировать общую систему росписей, в которых явственно сказывалась константинопольская традиция: в куполе помещалось изображение Христа Пантократора, а конху алтарной апсиды заполняла фигура Богородицы оранты¹⁵. Среди многочисленных кусочков штукатурки с деталями тематических и орнаментальных фресок выделяются частично сохранившиеся лица. Художественные и технические приемы одного из фрагментов позволили Н.П.Сычеву доказать возможность выполнения фресок македонскими мастерами, возможно, прибывшими из Фессалоник¹⁶. Это предположение остается интереснейшей гипотезой, в пользу которой может свидетельствовать находка в с.Водоча¹⁷.

В целом, Десятинную церковь в Киеве можно рассматривать как византийский памятник зодчества, несмотря на то что она была возведена из местного материала и с учетом местных условий. На тип этого сооружения должны были ориентироваться строители последующих храмов. По сообщению летописей, князь Владимир "яко сконча зижя, украси ю иконами" (привезенными из Херсонеса) "вдав ту все еже бе взял в Корсуні: иконы, и съсуды, и кресты". Ничего из этого не уцелело. Однако находившаяся в Десятинной церкви чтимая икона

Богоматери, иконография которой явно сказалась при создании Богоматери "Боголюбской", известна по репликам в киевской металлопластике XII в.¹⁸

Из числа немногих уцелевших на Руси каменных храмов XI в. древнейшим является Спасо-Преображенский собор в Чернигове, строительство которого закончено после 1036 г.¹⁹. Это трехнефный трехапсидный храм, отличительной чертой которого является дополнительное членение восточной части. Над нартексом расположены хоры, опирающиеся на своды; кроме того, первоначально хоры на деревянных балках помещались над боковыми нефами. С севера к западному членению собора примыкает круглая башня. План здания перекошен. Собор пятиглавый. Построен в смешанной технике: из камня и кирпича. В интерьере, в подкупольном пространстве, сохранились мраморные колонны с капителями ионического типа с импостом (детали вторичного использования); на хорах — шиферные рельефы с орнаментальными композициями. Сооружение снаружи расчленено плоскими лопатками, имеющими во втором ярусе усложненную профилировку. Фасады и апсиды украшены поясами двухступенчатых ниш; на центральном барабане — полукруглые в плане ниши, равные по величине окнам, от которых отделены полуколонками. У восточных углов здания находились небольшие бесстолпные часовни-усыпальницы с апсидами; у западного членения южной стены обнаружены остатки крещальни²⁰. Расположение хор над нартексом и боковыми нефами собора предполагало двухъярусность интерьера и делало невозможным применение колонн (тройные аркады расположены в обоих ярусах между центральными столбами).

Аналогичная композиция типична для византийских построек более раннего времени (V—IX вв.) и происходит от купольных базилик. В Чернигове за основу принят тип храма с вписанным крестом. Типологические особенности сооружения, и особенно строгое структурное пространство, характер декора фасадов, выразительность техники кладки, — все это с определенностью указывает на работу константинопольских мастеров. Однако на внешнем облике храма не могло не сказаться отсутствие столь типичных для византийских сооружений столичной традиции строительных мраморных деталей (колонны, столбики оконных проемов, карнизы, капители)²¹, а также применение упрощенной техники кладки (вместо тесаного камня использован булыжник). Поэтому Спасо-Преображенский собор в Чернигове несколько отличается от основной линии развития столичного византийского зодчества, как, по-видимому, и Десятинная церковь в Киеве.

Начальный период истории русского зодчества характеризуют именно эти два храма, поскольку остатки светских построек в Киеве и Чернигове, обычно относимые к концу X в., ничего не добавляют к пониманию роли Византии, равно как и для понимания процесса становления национальных традиций. Княжеские междоусобицы, вспыхнувшие после смерти князя Владимира (1015), не способствовали

активизации каменного строительства. Новый этап в его развитии связан с возведением уже Софийского собора (Софии Киевской) — Кафедрального храма русских митрополитов.

Время сооружения Софии Киевской, как известно, составляет предмет затянувшейся дискуссии²². Тем не менее строительство храма, возведенного без существенных перерывов, более устойчиво определяется благодаря сведениям о его закладке в 1037 г. на том самом месте, где годом раньше отмечена битва с печенегами. Это большой пятинефный храм (29,3x29,5 м) с пятью апсидами, из которых одна граненая, а остальные полукруглые. Собор с трех сторон окружен внутренними и внешними галереями; в западную внешнюю галерею несимметрично включены две лестничные башни (размер храма с галереями 54,6x41,7 м). София Киевская завершается 13-ю куполами (не считая башен), которые вместе со ступенчато поднимающимися к центру сводами образуют пирамидальную композицию. Боковые части собора и внутренние галереи двухъярусные. Основным декоративным мотивом оформления фасадов, как и в Спасо-Преображенском соборе Чернигова, служат двухступенчатые ниши. Стены сложены из кирпичей в технике кладки со скрытым рядом, с широким применением булыжника²³. На сегодняшний день достаточно подробно выяснены общие черты этого сооружения с константинопольской архитектурной традицией и установлены причины, вызвавшие существенные отличия (построение хор, система перекрытий, появление второго поперечного западного нефа)²⁴. Строитель Софии Киевской, несомненно, был представителем константинопольской архитектурной школы, хорошо понимавшим местные условия. Именно поэтому возведенное им оригинальное сооружение сыграло важную роль в зодчестве Киевской Руси²⁵.

Хронологически за Софией Киевской следуют три сооружения находившиеся вблизи храма²⁶: Золотые ворота²⁷, собор Дмитриевского монастыря в Киеве²⁸, Софийский собор в Новгороде, возведенный в 1045—1050 гг.²⁹, Софийский собор в Полоцке, строительство которого относится к середине XI в.³⁰ Новгородский и полоцкий соборы по отношению к Софии Киевской отличаются объемно-пространственным решением и декоративными элементами фасадов, а также строительной техникой. В частности, Софийский собор в Новгороде³¹ уже неоднократно обращал на себя внимание исследователей общей композицией и окцидентальным характером декора³². Следовательно, процесс становления местных строительных традиций в зодчестве, начавшийся буквально с возведением первых каменных сооружений в типично византийском стиле в Киеве и Чернигове, к середине XI в. заметно активизировался. Ориентируясь на определенные модели, зодчие вынуждены были исходить не только из условий заказа, но и из находившегося в их распоряжении материала, а также учитывать местные эстетические вкусы. Поэтому византийские мастера создавали постройки, которые вряд ли правомерно определять даже как русский вари-

ант византийского архитектурного стиля. Скорее их следует рассматривать как одну из форм адаптации византийского наследия, никогда не утратившего для Киевской Руси своей притягательности.

Унаследовав достижения византийской цивилизации, что особенно ярко и наиболее наглядно проявилось в строительстве, русские зодчие значительно облегчили себе усвоение того нового, что впоследствии, активно воспринимая, неизменно подвергали творческой переработке. В этом смысле зодчество Киевской Руси имело много общего с зодчеством других европейских стран эпохи средневековья и вместе с тем обладало особым путем развития, обусловленным многими причинами.

В истории становления зодчества Киевской Руси исключительно важную роль сыграл Успенский собор Печерского монастыря в Киеве, возведенный константинопольскими мастерами между 1073 и 1077 гг. Этому способствовало то обстоятельство, что сооружение храмов было окружено легендами, вошедшими впоследствии в состав Печерского патерика. Храм был шестистолпный, трехапсидный, с гранеными апсидами. С юга к западному членению собора примыкала прямоугольная лестничная башня, с севера — крещальня (с храмом Иоанна Предтечи на второй этаже). Собор одноглавый, возведенный в смешанной технике³³. Он послужил образцом для многих сооружений Древней Руси, однако ни одно из них нельзя считать буквальной копией. В частности, сказанное относится к Михайловскому Златоверхому собору в Киеве, построенному между 1108 и 1113 гг.³⁴. Указанный тип сооружения уже на рубеже XI—XII вв. в русской архитектуре становится доминирующим, получая многочисленные варианты, которые мы не будем здесь рассматривать.

К концу XI — началу XII в. в зодчестве Киевской Руси становятся популярными типы храмов от величественных соборов до скромных бесстолпных сооружений. Влияния византийской традиции в них сказываются, как правило, значительно слабее, чем в постройках конца X — середины XI в.

С зодчеством Киевской Руси преимущественно связано развитие каменной пластики XI в. Наиболее ранними ее образцами, которые необходимо отличать от украшенных резьбой мраморов вторичного использования³⁵, являются шиферные парапеты хор Спасо-Преображенского собора в Чернигове³⁶. Их сравнительно простые орнаментальные композиции, подчиненные одной схеме (большая розетка или круглый медальон в центре ромба, образованного перебивами ленты, и четыре меньших розетки в петлях по углам), выполнены в типично византийской манере плоскостной резьбы, сближающей их с рельефами алтарной преграды св.Софии в Охриде³⁷. Не исключено, что в Чернигове могли работать македонские резчики.

В Киеве сохранился единственный памятник этого же направления с его архаизирующими тенденциями. Это известный шиферный саркофаг, обнаруженный у северной стены Десятиной церкви, иногда опре-

деляемый как гробница княгини Ольги. Разностильность отдельных шиферных досок, из которых состоит саркофаг, Н.Е.Макаренко объяснял особенностями индивидуальной манеры резьбы мастеров³⁸. Вполне возможно, что логичнее видеть в этом следы воздействия различных моделей, причем более раннего происхождения (отдельные мотивы резьбы гробницы Ольги близки, в частности, резьбе мраморного саркофага Ярослава Мудрого, относимого нами ко второй половине IX в.). Наиболее совершенна по исполнению резьба крышки шиферного саркофага, точнее, доски с орнаментальным мотивом, образованным из перевивов лент в крупные петли с розетками и розетками-плетениями. Характер кольцевого плетения и технические приемы сближают ее с шиферными рельефами хор Софии Киевской. Последнее позволяет высказать предположение, что саркофаг выполнен той же артелью резчиков, и соответственно датировать его второй четвертью XI в.³⁹

В Софии Киевской каменная резьба сохранилась значительно лучше, чем в других сооружениях XI в. на территории Приднепровья. В отличие от мраморных деталей, которые могли быть привезены в Киев в готовом виде, шиферные рельефы, изготовленные из местного материала, выполнены здесь же, хотя и явно не киевскими мастерами. При всем различии их качественного уровня нельзя не заметить высокого профессионализма, позволяющего свободно варьировать разнообразные орнаментальные композиции и мотивы⁴⁰. Моделями, по-видимому, в большинстве случаев служили иллюминированные рукописи, а также византийские и восточные ткани, что объясняет причину существенного отличия киевских шиферов от большинства известных рельефов на территории Византии.

В Софии Киевской шиферные рельефы выполняют функцию ограждений хор (сохранились 11 рельефов в целом виде и несколько фрагментов, в том числе плит из несуществующей западной аркады)⁴¹. Едва ли не лучшей среди них можно считать резную плиту с изображением орла. Судя по материалам лапидария, аналогичные рельефы украшали также алтарные преграды, составляя один из компонентов пластического декора интерьера собора подобно парапетам хор⁴².

Каменная резьба в интерьере Софии Киевской не могла не оказать воздействия на оформление других церквей в Киеве, возведенных в годы княжения Ярослава Мудрого. Недалеко от св.Софии находился храм, который обычно отождествляли с церковью св.Ирины. В его руинах найдено несколько фрагментарно сохранившихся шиферных рельефов, в том числе с орнаментальной резьбой, характер которой, однако, существенно отличается от софийских резных шиферов. Причем дело не только в упрощенности характера резьбы, но и в обращении к иным мотивам, а следовательно, и моделям. Упрощенность могла быть вызвана не только стремлением к сознательной переработке образцов, отличающей творческое начало, но и отсутствием соответ-

ствующей квалификации. Вряд ли резчик, в совершенстве владевший своим искусством мог выполнить стилистически сближаемые фрагменты шиферного рельефа с изображением борьбы человека со львом⁴³, а также мифологические сюжеты, помещенные на стенах Лаврской типографии, композиции которых восходит к византийской резьбе из слоновой кости⁴⁴. Более высокими в художественном отношении являются шиферные рельефы с парными изображениями святых всадников, обнаруженные на территории Михайловского Златоверхого монастыря и, по всей видимости, относящиеся к скульптурному декору возведенного князем Изяславом Ярославичем собора в основанном им Дмитриевском монастыре⁴⁵. Характер резьбы плит сближает их с памятниками солунского круга. И что особенно существенно, так это то, что эти же признаки стиля наблюдаются в киевской мелкой пластике, выполненной из обожженной глины и бронзы. Следовательно, такой значительный художественный центр Византии, как Фессалоники, по-видимому, оказал определенное влияние не только на росписи Десятичной церкви, но и на киевское изобразительное и пластическое искусство XI в. в целом.

Сюжетная и тематическая резьба украшала также и Успенский собор Печерского монастыря. Обломки рельефа тимпана северного портала с изображением всадника стилистически напоминают упомянутые плиты⁴⁶. По фрагментам плит с орнаментальными мотивами (переплетениями ремней)⁴⁷ можно судить, что к последней четверти XI в. пластическое искусство Киева не вышло из сферы византийского влияния. Впрочем, в оформлении храма, возведенного константинопольскими зодчими и украшенного резьбой явно пришедшими с ними мастерами, входившими в состав строительной артели, трудно предполагать иное. Образцы другого художественного круга среди киевских резных шиферов XI в. не известны. Позднее резной камень в декоре киевских построек не встречается вплоть до 1200 г.

Возведение первых каменных храмов, особенно таких величественных, как Десятинная церковь в Киеве, Спасо-Преображенский собор в Чернигове и София Киевская, вызывало необходимость в привлечении к выполнению росписей квалифицированных живописцев. Мастерам должна была быть известна система росписей византийских храмов, утвердившаяся в послеиконоборческий период⁴⁸. Кроме того, они должны были обладать большими профессиональными навыками в работе. Своих местных кадров, которые могли бы отвечать этим требованиям, в Киевской Руси еще не было.

Выяснить, откуда именно приезжали на Русь живописцы, — задача весьма нелегкая. Константинопольское происхождение мастеров зафиксировано письменными источниками лишь в отношении несохранившихся мозаик Успенского собора Печерского монастыря в Киеве. В других случаях можно предполагать, впрочем, не отмечая в категорической форме, возможность и даже вероятность приглашения солунских или каких-либо иных мастеров. До тех пор, пока решение этого

вопроса остается на зыбкой почве гипотез, стенописи конца X — начала XII в. приходится рассматривать как единый (хотя и многослойный) пласт.

Фрагменты фресок Десятинной церкви при всей их немногочисленности важны в том отношении, что дают представление об экспрессивной манере росписи. Что касается архаики стиля, то определение ее в качестве "переносящей зрителя далеко за пределы византийской художественной культуры X в. и увлекающей в область более древних художественных форм византийского эллинизма"⁴⁹, по существу, не противоречит основным признакам византийского искусства эпохи Македонской династии с его несамостоятельным, эклектическим характером⁵⁰.

Получившее развитие с конца X в. прежде всего в Константинополе новое антикизирующее направление с прогрессировавшей спиритуализацией форм, естественно, никак не могло столь быстро проникнуть в стенописи на территории Восточной Европы. Для этого требовалось время и наличие особо благоприятных факторов, которые вряд ли могло обеспечить русско-византийское сотрудничество в период строительства Десятинной церкви, окончательно оформленной и освященной в 996 г. Не было таких факторов, по-видимому, и при росписи Спасо-Преображенского собора в Чернигове, что могло произойти в конце 1030 г. Фрески этого храма все еще не изучены, и судить о них приходится лишь по копиям и снимкам исчезнувшей во время второй мировой войны части изображения первомученицы Феклы⁵¹. Ее лицо с классически правильными чертами В.Н.Лазарев по стилю сопоставлял с одной из миниатюр парижской рукописи Слов Григория Назианзина, датированной концом IX в.⁵² Определять данное направление как связанное исключительно с византийской провинцией и противопоставлять его столичному не приходится хотя бы уже потому, что указанная иллюминированная рукопись несомненно константинопольского происхождения и выполнена по императорскому заказу⁵³.

Сейчас невозможно определить соотношение фресок Спасо-Преображенского собора в Чернигове и стенописей Софии Киевской. Но то, что аналог изображения св.Феклы, отличающегося живописностью исполнения и мягкой светотеневой лепкой, может быть найден именно среди софийских росписей, свидетельствует об отсутствии между обоими циклами резких стилистических различий. Во всех других отношениях София Киевская превосходит современный ей собор в Чернигове особенно роскошью внутренней отделки с выделяющимися алтарь и подкупольное пространство — эти главные части храма — изумительными по исполнению мозаиками. Однако преобладает фреска, сплошь покрывающая плоскости сводов, столбов и стен. Такое необычное для византийских церквей сочетание в одном интерьере мозаик и фресок, известное в Киеве и в более позднее время (Успенский собор Печерского монастыря, Михайловский собор Златоверхого монастыря), составляет локальную особенность. Оно в какой-то мере вызвано

тем, что украсить полностью мозаической росписью большой храм оказывалось не по средствам даже могущественным киевским князьям, а отсутствие мрамора для облицовки панелей вынуждало заменять их фресками.

Коли ество храмов с настенной мозаикой невелико. После начала XII в. она не встречается, так как эта сложная техника на Руси не привилась. Все известные нам памятники выполнены под руководством византийских мастеров, скорее всего столбчатых. По крайней мере в отношении Успенского собора Печерского монастыря сказанное подтверждается преданием Печерского патерика, а относительно Десятинной церкви и Софии Киевской — константинопольской программой росписей. За пределами Киева мозаические росписи в русских храмах XI—XII в. неизвестны.

Освещая проблему византийского наследия, В.Н.Лазарев писал: "Процесс развития древнерусской живописи представляется примерно в следующем виде. Поначалу, особенно в Киевской Руси, преобладали привозные иконы и нередко приезжали греческие мастера, выполнявшие большие монументальные заказы, для чего они организовывали мастерские, привлекая к работе и местные силы (так было в Софии Киевской, так, возможно, и в более ранней Десятинной церкви). Постепенно удельный вес русских выучеников усиливался, и они стали играть все большую роль (мозаики Златоверхо-Михайловского монастыря)"⁵⁴. К сказанному добавим, что процесс адаптации византийского искусства на русской почве проходил динамично.

Христианство принесло на Русь богатую и сложную по структуре духовную культуру, поставленную на службу церкви. Искусство обладало чрезвычайно разветвленной иконографией, имело свою символику. Это были итоги многовекового развития культуры, вращенной на почве древневосточного и греко-римского античного наследия. Продукт творческой мысли многих поколений предстояло положить в основу новой национальной культуры, творцы которой получали представление об эллинизме лишь из вторых рук. Поэтому монументальные росписи, выполненные в Киеве византийскими мастерами, приобретали особо важное значение, так как они становились основой зарождавшихся культурных традиций.

Мозаики и фрески Софии Киевской обладают всеми достижениями византийского искусства его классической эпохи развития⁵⁵. Центральное место в росписях занимают образы Богоматери оранты в конхе алтарной апсиды и окруженного лоратными архангелами Христа Пантократора в куполе. Масштабы других изображений и композиций меньше, но и они согласованы с архитектурными формами и логически увязаны в единую систему. Медальоны с изображениями мучеников украшают подпружные арки подобно равеннским мозаикам VI в., где еще сильны традиции позднеантичного п.третнего искусства.

В лунке между сводом бемы и аркой апсиды три медальона, образующие Деисус.

Апокрифический по характеру образ Христа-священника, помещенный среди портретов евангелистов, имеет все отличия изображения-символа⁵⁶. Деисус с обращенными в молении Богородицею и Иоанном Предтечей получает широкое распространение в Византии после иконоборческого кризиса. Подобные иконы-триморфы уже в VII в. помещали в греческих храмах над царскими дверьми. Иллюстрации рукописей, возникших вскоре после восстановления иконопочитания, нередко воспроизводят иконы в форме дисков с погрудным изображением Христа, что впоследствии переходит на византийские монеты. Работавшие в Софии Киевской мозаисты, следовательно, обращались к "цитированию" икон, являвшихся символом победы иконопочитания, о которой следовало знать не только византийцам, но и обращенным в христианство славянским народам.

В технике фрески выполнены евангельский, протоевангельский и житийный циклы апостола Петра и св.Георгия, цикл деяний архангела Михаила, многочисленные изображения святых. Особое место занимают ктиторский портрет⁵⁷ и фрески башен с их подчеркнута светской тематикой⁵⁸. Среди разнообразных композиций следует выделить изображение приема княгини Ольги Константином VII Багрянородным в Константинополе в 957 г.⁵⁹ Росписи Софии Киевской, выполненные в различной манере письма, своим появлением обязаны не только византийским столичным традициям. А.Н.Грабар давно обратил внимание на более плоскую трактовку лиц и иной ритм линий фресок в западной арке южной внешней галереи с изображениями солунских святых Домна и Филиппа⁶⁰. Назрела необходимость и в сопоставлении киевских росписей с фресками св. Софии Охридской⁶¹.

Уже давно обращает на себя внимание не совсем византийский характер орнаментов в росписях Софии Киевской. Чем же это объясняется, воздействием народного искусства Приднепровья, работой южнославянских мастеров в составе византийской артели или воздействием иллиминации балканских рукописей? Последнее представляется наиболее правдоподобным и, думается, может быть аргументированно.

В середине XI в. монументальными росписями украшались не только киевские храмы: в Софийском соборе в Новгороде частично сохранилась купольная композиция с изображением Христа Пантократора, архангелов и пророков со славянскими текстами на раскрытых свитках в руках. Эти фрески относятся к начальному этапу работ по украшению стенописями храма, прерванных смертью новгородского князя Владимира Ярославича в 1052 г.⁶² Стилистически они всецело принадлежат к тому же этапу развития русского искусства, что и росписи Софии Киевской. Не исключено, что над их выполнением трудились мастера из той же артели.

Стенописи второй половины XI в. не сохранились. Единственный фрагмент орнаментальной полосы, извлеченный из руин Успенского собора Печерского монастыря⁶³, не позволяет говорить о фресках этого храма в целом. До сих пор не раскрыты росписи уцелевшей западной части церкви архангела Михаила в Выдубецком монастыре, освященном в 1088 г. Но из сказаний Печерского патерика известно, для для выполнения мозаик и фресок Успенского собора приглашались мастера из Константинополя, незадолго до того принимавшие участие в восстановлении поврежденного пожаром в 1070 г. Влахернского дворца, и что их учеником и помощником был Алимпий Печерский, впоследствии ставший одним из прославленных художников Киевской Руси⁶⁴.

Около 1112 г. выполнены алтарные мозаики Михайловского собора Златоверхого монастыря, а также фрески этого храма⁶⁵. Фигуры здесь более стройные, чем в софийских росписях. Красочная гамма мозаик, изобилующая изысканными оттенками, свидетельствует о прекрасном владении мастеров своим искусством. Изображения отмечены явными воздействиями линейно-каллиграфического стиля, характерного для константинопольских памятников искусства рубежа XI—XII вв. Однако здесь не утрачена связь и с классической традицией, о чем свидетельствует лицо св.Дмитрия, сохранившее эллинистическо-византийские черты, свойственные искусству Македонской эпохи. Фрески, утратившие первоначальную интенсивность своего колорита, сейчас кажутся особенно мягкими и нежными полутонами напоминают миниатюры византийских столичных кодексов. Показательно, что и в данном случае нельзя говорить о каком-либо запаздывании стиля, столь характерном для живописи византийских провинций.

Следовательно, монументальная живопись Киева в этот период развивалась в тесных культурных контактах с Константинополем, что позволяло приглашать для работы лучших мастеров. В процессе совместной с ними творческой деятельности местные художники могли воспитывать свой эстетический вкус. Трудно сказать, работали над выполнением мозаик Михайловского собора те же мастера, которые украшали Успенский собор Печерского монастыря, или это иная артель, но о том, что новые черты стиля были усвоены современными им русскими художниками, свидетельствует стенопись алтарной части церкви архангела Михаила в Остерском городке, выполненная между 1098 и 1125 гг.⁶⁶

Примерно в те же годы заметно активизируется выполнение росписей в Новгороде. Нельзя сказать с определенностью, кто именно расписал Софийский собор в 1108 г. (сохранились только фигуры св.Анатолия, Карпа, Германа и Поликарпа Смирнского в световых проемах над проходами из алтарной апсиды в боковые). Судя по фрагментам фресок (Иов на гноище и остатки Страшного суда), Николо-Дворищенский собор, возведенный в 1113 г., был вскоре расписан

византийскими либо киевскими мастерами⁶⁷. В стенописях собора Антониева монастыря, датируемых 1125 г., от которых уцелели изображения благовещения и святых мучеников и бессребренников на алтарных столбах, фрагменты Рождества Христова и Успения Богородицы на солее, а также фрески алтарной части храма, наоборот, более явно свидетельствуют о связях с романской живописью⁶⁸. Не исключено, что здесь работали бенедиктинские мастера, приглашенные основателем монастыря Антонием Римлянином. Наконец, в фресках башни Георгиевского собора Юрьева монастыря (около 1130 г.) можно видеть локальный вариант византийского стиля, выработанный на русской почве⁶⁹.

Византийских мастеров приглашали для украшения фресками русских храмов и в более позднее время, вплоть до конца XIV в. Однако национальные традиции уже были сформированы. Искусство Киевской Руси стало развиваться самостоятельно, взяв от культуры Византии все самое ценное, что прочно связало его с наиболее передовой цивилизацией христианского средневековья.

Процесс обособления русской живописи от византийской можно было бы проследить на материалах икон, но до интересующей нас эпохи они, конечно, не дошли. Исключением, возможно, является икона Христа Пантократора с характерной укрупненной головой по отношению к торсу и приподнятыми плечами⁷⁰. Прославленная "наместная икона" Печерского монастыря, привезенная из Константинополя в 1073 г., известна благодаря ее репликам в позднейших памятниках⁷¹. Наиболее близкое представление о ней дает миниатюра в латинской Трирской Псалтыри (Чивидале, Археологический музей).

Исходя из характера сохранившихся икон домонгольского периода, можно сделать следующие выводы: 1) иконопись сохраняла свой византизирующий характер; 2) некоторые ее произведения выполнены на Руси заезжими греческими мастерами, авторство которых опознается главным образом благодаря ярко выраженным эллинистическим художественным формам. Тем более эти черты следует признать определяющими для стиля икон времени становления искусства Киевской Руси. Естественно, мы не принимаем во внимание примитивы, поскольку они не характеризуют основную линию развития.

Как иконописцы, так и художники-монументалисты, специализировавшиеся по стенописи, могли принимать участие и в оформлении иллюминированных рукописей, особенно в тех случаях, когда каллиграф не мог найти миниатюриста-профессионала. Таким примером, по нашему мнению, может служить фронтиспис Милятина Евангелия, по манере письма чрезвычайно близкого фрескам алтарных столбов собора Антониева монастыря в Новгороде, выполненном в 1125 г. Это обстоятельство, а также запись писца Домки, что он писал книгу "в голодное лето", позволяет датировать миниатюру 1128 г. Общее количество сохранившихся ранних славяно-русских иллюминированных рукописей крайне незначительно, и лицевые среди них единичны.

Если в зодчестве, в архитектурной пластике, монументальной и станковой живописи можно предполагать прямые воздействия византийского искусства благодаря работавшим на Руси греческим мастерам, то совершенно иную картину наблюдаем в развитии книжного искусства. Мастерство каллиграфа могло развиваться лишь на основе усвоения кириллического письма. На долю собственно византийских образцов приходилась второстепенная роль. Наиболее ранние русские книги (такие, как Путятинна Миняя) не отличаются роскошным оформлением, да и само понятие о роскошном убранстве рукописи, по-видимому, было несколько иным, чем в наше время. Известно об основании Яроslавом Мудрым княжеского скриптория в Киеве, упоминаемого летописцем под 1037 г.

О продукции этой книгописной мастерской может дать представление кириллическая часть Реймского Евангелия — фрагмент рукописи, изготовленной не позднее 1037—1044 гг.⁷² Формат и письмо рукописи, типология заставок и инициалов близки памятникам глаголической письменности X—XI вв. То же можно сказать о Пандектах Антиоха Черноризца (Москва, ГИМ, Воскр. 30) и о Туровском Евангелии⁷³. В иллюминации названных кодексов не заметно каких-либо следов знакомства с оформлением книги, представляющей достижения константинопольских скрипториев XI в. Орнаментака более сходна с украшающей греческие рукописи итальянского происхождения⁷⁴. Последнее еще раз доказывает, что проводником данного направления в искусстве книги Киевской Руси являлась Болгария. Такой вывод вполне согласуется с лингвистическими данными старейших русских рукописей.

Однако начиная с 1050 г. положение резко меняется. Об этом можно судить по оформлению Остромирова Евангелия, выполненного в 1056—1057 гг. Его невозможно признать воспроизведением внешнего облика преславского кодекса эпохи царя Симеона (893—927)⁷⁵, несмотря на то что опознаются следы старых моделей. Эмальерный стиль, как известно, был выработан в Константинополе лишь к середине X в., и именно с графическими формами греческих унциальных рукописей указанного времени сходен характер письма Остромирова Евангелия⁷⁶. Новое направление в оформлении славянорусской книги проявилось в первую очередь в продукции именно княжеского скриптория, мастера которого могли работать и за пределами Киева.

Период становления эмальерного стиля, по-видимому, был непродолжителен. Переписанный в 1073 г. Изборник Святослава, восходящий к сборнику, переведенному для болгарского царя Симеона, имеет типично византийский облик, и только архитектурные обрамления фронтисписов и некоторые другие элементы декора указывают на старые, явно не константинопольские источники⁷⁷. В том же скриптории до мартовских событий 1073 г. в Трирской Псалтири выполнены миниатюры с изображением тронной Богоматери с младенцем и апос-

тола Петра с молящейся Гертрудой, первоначально составляющие один разворот⁷⁸. Судя по роскошному оформлению Мстиславова Евангелия, изготовленного в самом начале XII в., эмальерный стиль на протяжении более половины столетия определял художественный облик продукции киевского княжеского скриптория⁷⁹. Миниатюры с изображениями евангелистов восходят к тому же источнику, что и украшающие Остромирово Евангелие⁸⁰. Общий характер оформления, однако, более византизирующий.

На основе усвоения восточнохристианской художественной традиции в ее болгарском варианте, а также с учетом непосредственных воздействий продукции константинопольских скрипториев в Киевской Руси к концу XI в. был выработан тип иллюминированной книги, который мы вправе определять как византизирующий. Его яркими образцами могут служить Изборник 1076 г.⁸¹, Архангельское Евангелие 1092 г.⁸² и новгородские Служебные Минеи 1095–1097 гг.⁸³ Для них характерно преобладание киноварных заставок и инициалов с растительными орнаментальными мотивами и с некоторыми тератологическими элементами. На страницы тех же книг наряду с византийскими моделями одновременно проникают отголоски западных. Некоторые наблюдения в интересующем нас плане позволяют сделать Юрьевское Евангелие, широко известное архитектурным фронтисписом, в орнаментике которого только византийский мотив. Заставки и большая часть инициалов также имеют откровенно византизирующий характер, хотя среди последних встречаются явные переработки каролингских и романских образцов.

Из византийской церковной утвари, ввезенной на Русь в течение ближайших десятилетий после введения христианства, сохранились единичные предметы, по которым невозможно получить представление о художественном импорте в полном объеме. Но о его значении, однако, свидетельствуют такие образцы торевтики, как малый сион Софии Новгородской, включающий дискос константинопольской работы начала XI в., и большой сион, возможно, выполненный с участием греческих мастеров⁸⁴, новгородские кратиры, "Черниговская гривна" — золотой змеевик конца XI в.⁸⁵ Показательно, что в продукции русских мастеров не нашли отклика восточнохристианские черты стиля, известные по таким предметам импорта, как бронзовое кадило из Любеча или серебряный крест из Воиня⁸⁶.

Следовательно, местные ремесленники в основном ориентировались на константинопольские либо на солунские образцы. Роль последних еще предстоит оценить. Сейчас можно констатировать только воздействие солунских моделей прежде всего на киевскую коропластику второй половины XI в., представленную рядом интересных изделий⁸⁷. В одном русле с коропластикой, а также с каменной скульптурой в Киеве развивалось и художественное литье, в произведениях которого можно назвать стилистически сходные черты⁸⁸. Памятники металлопластики в таком количестве и разнообразии не известные в Ви-

зантии, на Руси обычно связаны с иконографией произведений, пользовавшихся почитанием как реликвии. Именно поэтому на основании данных литва мы можем получить сведения об иконографических схемах византийских икон из древнего Киева, о которых упоминают письменные источники. Так, в этой области искусства византийские традиции вызвали на местной почве своеобразный отклик, весьма далекий от прямого подражательства. Здесь, как в капле воды, отразился общий процесс становления художественных традиций.

К началу XII в. определенные сдвиги сказались, судя по всему, в самых различных отраслях прикладного искусства, не исключая такие, как перегородчатые эмали и золотая вышивка⁸⁹. Не касаясь деталей, все же обратим внимание на тот известный факт, что в древнерусском прикладном искусстве наряду с требовавшей высокого профессионального мастерства техникой изготовления перегородчатых эмалей воспроизводились не только христианские образы, но и мифологические сюжеты. Ярким примером может служить диадема из Сахновки с полетом Александра Македонского⁹⁰. Следовательно, Киевская Русь не чуждалась античного наследия, усвоенного светской византийской культурой.

Итак, на основании анализа разнообразных памятников искусства Киевской Руси мы пришли примерно к одинаковым выводам. Во всех случаях прослеживается роль византийского наследия и русско-византийского сотрудничества. Процесс приобщения к богатейшей византийской культуре, впитавшей опыт эллинизма, был приостановлен только монгольским нашествием. К этому времени Древняя Русь уже обладала развитыми культурными традициями, созданными, как мы стремились показать, на основе глубокого осмысления достижений византийских мастеров и мыслителей. С поразительной активностью Киевская Русь воспринимала все, что объективно вызывалось ее внутренними потребностями. Поэтому нет необходимости ни преувеличивать роль византийских воздействий, ни стремиться уменьшить их удельный вес в истории русского искусства: их значение не подлежит отрицанию, но они в конечном итоге явились лишь тем зерном, из которого вырос новый колос. Корни русского искусства глубоко уходят в местную почву.

¹ *Литаверин Г.Г.* Культурные связи Древней Руси и Византии в X–XII вв. (опыт исторической характеристики) // *Балканские исследования: Пробл. истории и культуры.* – М., 1976. – С.254–265.

² *Раппопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. // *Каталог памятников.* – Л., 1982.

³ *Айналов Д.В.* Лекции по истории древнерусского искусства: Киев Царьград Херсонес. – Симферополь 1919; *Грабар А.Н.* Крещение Руси в истории искусства // *Владимирский сборник в память 950-летия крещения Руси,* 988–1938. – Белград, 1938. – С.73–88.

⁴ *Lazarev V.N.* Byzans und altrussische Kunst // *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik.* – 1972. – 21. – S.179–183; *Id.* Verbreitung der byzantinistischen

- Vorlagen und die altrussische Kunst // Actes du XXVI-e Congrès international d'histoire de l'art, 1969, I. – Budapest, 1972. – S.111–117; *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. – М., 1978. – С.211–226.
- ⁵ *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. – М., 1970. – С.140–149.
- ⁶ *Авсариус А.* Христианство на Руси в IX в. // Beitrage zur byzantinischen Geschichte in 9. – 11. Jahrhundert. – Praha, 1978. – S.301–315.
- ⁷ *Килиевич С.Р.* Детинец Киева IX – первой половины XIII веков. – Киев, 1982.
- ⁸ *Новое* в археологии Киева. – Киев, 1981. – С.71–140.
- ⁹ *Мурьянов М.Ф.* О Десятиной церкви князя Владимира // Восточная Европа в древности и средневековье. – М. – 1978. – С.171–175.
- ¹⁰ *Отчет* имп. Археологической комиссии за 1908 год. – СПб., 1912. – С.132–158; *Каргер М.К.* Древний Киев. – М.; Л., 1961. – Т.2. – С.9–59.
- ¹¹ *Холостенко М.В.* З історії зодчества Древньої Русі X ст. // Археологія. – 1965. – Т.19. – С.74–80; *Корзухина Г.Ф.* К реконструкции Десятиной церкви // С.А. – 1957. – № 2. – С.78–90.
- ¹² *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. – Baltimore, 1967. – P.247–257.
- ¹³ *Каргер М.К.* К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода // Тр. Всерос. Акад. художеств. – 1947. – Т.1. – С.17–20.
- ¹⁴ *Ивакин Г.Ю., Пуцко В.Г.* Импостная капитель из киевских находок // С.А. – 1980. – № 1. – С.293–299. Что касается рельефа с погрудным изображением Богоматери с младенцем и нижней части колонны типично романского облика, относимых к пластическому декору Десятиной церкви в статьях Н.В.Холостенко (*Памятник древнерусской пластики* // Искусство. – 1969. – № 5. – С.49–51; *Холостенко В.М.* З історії зодчества... – С.75–76. – Рис.3), то это, по нашему мнению, камни из развалин ротонды, отождествляемой нами с латинским храмом Девы Марии (*Пуцко В.Г.* Каменный рельеф из киевских находок // С.А. – 1981. – № 2. – С.223–231).
- ¹⁵ *Айналов Д.В.* К вопросу о строительной деятельности св.Владимира // Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира. – Пг., 1917. – Т.1. – С.26–28; *Пуцко В.* Литературные тексты и проблема реконструкции киевских стенописей X–XI веков // Slavica Orientalis, 1977. – XXVI. – S.192–194.
- ¹⁶ *Сычев Н.П.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Semipalatium Kondakovianum, 1928. – II. – S.91–104.
- ¹⁷ *Мильковик-Пепек П.* Водоча: Комплексот церкви во Водоча. – 1975. – С.49–50. – Ст.2. – Табл. XX.
- ¹⁸ *Пуцко В.* Произведения искусства – реликвии древнего Киева. – Russia Mediaevalis. – 1987. – VI(1). – S.135–156.
- ¹⁹ *Макаренко М.* Чернігівський Спас: Археологічні дослідження року 1923. – Київ, 1929; *Комеч А.И.* Спасо-Преображенский собор в Чернигове // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. – М., 1975. – С.9–26; *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. – С.39–40.
- ²⁰ *Макаренко М.* Біля Чернігівського Спаса // Чернігів та північне Лівобережжя. – К., 1928. – С.184–196.
- ²¹ *Grabar A.* Sculptures Byzantines du Moyen Age. II (XI^e–XIV^e siècle). – Paris, 1976.
- ²² *Висоцький С.О.* Графіті та час побудови Софійського собору в Києві // Стародавній Київ. – К., 1975. – С.171–181; *Асеев Ю.С.* К вопросу о времени основания киевского Софийского собора // С.А. – 1980. – № 3. – С.128–141.
- ²³ *Каргер М.К.* Древний Киев. – Т.2. – С.98–206; *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. – С.11–13 (№ 10).
- ²⁴ *Комеч А.И.* Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С.50–64.

- 25 *Холостенко Н.В.* София Киевская и формирование киевской архитектурно-строительной школы // *София Киевская : Материалы исследований.* — Киев, 1973. — С.20–25.
- 26 *Каргер М.К.* Древний Киев. — Т.2. — С.216–237; *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. — С.14–15 (№ 13–15).
- 27 *Высоцкий С.А.* Золотые ворота в Киеве. — Киев, 1982.
- 28 *Асеев Ю.С.* Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве // *СА.* — 1961. — № 3. — С.291–296; *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. — С.17 (№19).
- 29 *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. — С.65–66 (№ 97); *Шендер Г.М.* Первичный замысел и последующие изменения галереи и лестничной башни Новгородской Софии // *Древнерусское искусство : Проблемы и атрибуции.* — М., 1977. — С.30–54.
- 30 *Комеч А.И.* Роль приделов в формировании общей композиции Софийского собора в Новгороде // *Средневековая Русь.* — М., 1976. — С.147–150.
- 31 *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. — С.93–94 (№ 161).
- 32 *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. — С.231.
- 33 *Холостенко М.В.* Успенский собор Печерского монастыря // *Стародавній Київ.* — С.107–170; *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. — С.23–25 (№ 33).
- 34 *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв. — С.16–17 (№ 18).
- 35 *Холостенко Н.В.* Открытие в Чернигове // *Декоративное искусство СССР.* — 1967. — № 5. — С.19; *Пуцко В.Г.* Ранневизантийский рельеф в Софии Киевской // *КСИА АН СССР.* — 1980. — Вып.160. — С.107–110.
- 36 *Макаренко М.* Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // *Київські збірники історії й археології побуту й мистецтва.* — К., 1930. — 36.1. — С.73–74. — Рис. 18; *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen Age. — P85–86. — P.LX.
- 37 *Петров К.* Декоративна пластика во Македонији а во XI и XII век // *Годишен зборник, филозофски факултет, књ.14.* — Скопје, 1962. — С.98. — Обр. 106, 107; *Максимови Српска* средњо вековна скульптура. — Нови Сад, 1971. — С.49–50. — Сл.67.
- 38 *Макаренко М.* Скульптура й різьбярство... — С.46–49. — Рис. 1–6; *Михайловский И.Б.* Русское искусство в эпоху Владимира Святого. — Пг., 1916. — С.72–73. — Рис. 12.
- 39 *Пуцко В.Г.* Киевская скульптура XI века. — *Byzantinoslavica.* — 1982. — XLIII. — С.52–53. — Рис. 1а.
- 40 *Новицкая М.* Скульптурная резьба так называемых шиферных изделий великокняжеской эпохи в Киеве. — *Acta Historiae Artium,* 1979. — XXV. — С.3–12.
- 41 *Пуцко В.Г.* Киевская скульптура XI века. — С.53–57. — Рис. 8–9.
- 42 *Пуцко В.Г.* Шиферные рельефы в лапидарии Софии Киевской // *СА.* — 1984. — № 1. — С.210–219.
- 43 *Пуцко В.Г.* Киевская скульптура XI века. — С.57. — Рис. 10.
- 44 *Даркевич В.П.* О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // *Славяне и Русь.* — М., 1968. — С.410–419; *Радојчић С.* Кијевски релјефи Диониса, Херакла и светих ратника // *Старинар.* — Београд, 1970. — XX. — С.331–334.
- 45 *Пуцко В.Г.* Киевские рельефы святых всадников // *Старинар,* Београд, 1977. — XXVII. — С.111–124.
- 46 *Холостенко Н.В.* Исследования руин Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1962–1963 гг. // *Культура и искусство Древней Руси.* — Л., 1967. — С.64–65. — Табл. XI.
- 47 *Холостенко М.В.* Успенський собор Печерського м. настиря. — С.134, 140. — Рис. 24, 28.
- 48 *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. — М., 1971. — С.96–109.

- 49 *Сычев Н.П.* Искусство средневековой Руси // История искусства всех времен и народов. — Л., 1929. — С.183.
- 50 *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. — Torino, 1967. — P.124—125; *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. — Chicago, London, 1971. — P.151—175 (The Classical in Byzantine Art as A Mode of Individual Expression).
- 51 *Макаренко М.* Надднішня стінопись княжої України // Україна. — 1927. — Кн.1/2. — С.7—13.
- 52 *Lazarev V.* Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century. — London, 1966. — P.243. — Fig.40.
- 53 *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus. — Paris, gr.510 // *Dumbarton Oaks Papers.* — 1962. — 13. — P.195—228; *Spatharakis J.* The Portraits and the Date of the Codex Par. Gr.510 // *Cahiers archeologiques.* — 1974. — XXIII. — P.97—98.
- 54 *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. — С.218; *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. — С.144.
- 55 *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. — М., 1960; *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. — С.65—115; *Мясоедов В.* Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве // Зап. Отд.ния рус. и славян. археологии Рус. археол. об-ва. — 1918. — № 12. — С.1—7; *Грабар А.* Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // Там же. — С.98—106; *Окунев Н.* Крещальня Софийского собора в Киеве // Там же. — 1915. — № 10. — С.113—137.
- 56 *Айналов Д.* Новый иконографический образ Христа // *Seminarium Kondakovianum.* 1928. — II. — С.19—23; *Пуцко В.* Апокрифы в фресках Спаса-Нередицы // *Slavia Orientalis.* — 1979. — XXVIII. — С.187—190.
- 57 *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. — С.27—54; *Ропре А.* Kompozycja fundacyjna Sofii Kijewskiej : W poszukiwaniu ukladu parwoznego // *Biuletyn Historii Sztuki.* — 1968. — XXX. — N 1. — S.3—27; *Высоцкий С.О.* Реконструкция портретов родни Ярослава Мудрого в Софії Київській // *Археологія.* — 1975. — 17. — С.3—14.
- 58 *Грабар А.* Les fresques des escaliers a Sainte-Sophie de Kiev et Piconographie imperiale byzantins // *Seminarium Kondakovianum.* — VII. — 1935. — P.103—117; *Высоцкий С.А., Тоцкая И.Ф.* Новое о фреске "Скоморохи" в Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси. — С.50—57. — Табл.VII—VIII. Новое в археологии Киева. — С.234—264.
- 59 *Грабар А.* Фрески апостольского придела... — С.104—106.
- 60 *Васили А.* Стилске особине фресака XI века у Свето Софи и Охридско // *Зборник Narodnog muzeja, IX—X.* — Београд, 1979. — С.233—240.
- 62 *Брюсова В.Г.* О датировке древнейших фресок Софийского собора в Новгороде (XI — начала XII в.) // *СА.* — 1968. — № 1. — С.103—114; *Брюсова В.Г.* Фреска Вседержителя новгородской Софии и Легенда о Спасовом образе // *Тр. Отд. древнерус. лит-ры.* — 1966. — XXII. — С.57—64; *Ср. аргументы сторонников датирования фресок 1108 г.: Дмитриев Ю.Н.* Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование // *Практика реставрационных работ.* — 1950. — 1. — С.136—137; *История культуры Древней Руси: Домонгольский период.* — М.; Л., 1951. — Т.2. — С.366; *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. — С.116—117. Анализ графических особенностей текстов дан в нашей статье: *Надписи на свитках пророков в купольных росписях Софии Новгородской.*
- 63 *Филатов В.В., Шенюков А.П.* Фрагмент наружной росписи Успенского собора Киево-Печерской Лавры // *Сообщ. ВДННЛКР.* — 1971. — 27. — С.202—206.
- 64 *Пуцко В.* Киевский художник Алимпий Печерский (По сказанию Поликарта и данным археологическим исследованиям) // *Wiener slavistisches Jahrbuch.* — 1979. — N 25. — С.63—88.

- 65 *Лазарев В.Н.* Михайловские мозаики. — М., 1966. Фрески, снятые частично со стен этого храма, специально не изучены и полностью не опубликованы. Хранятся в Киеве, Москве, Ленинграде и в Новгороде. Воспроизведения некоторых из них см.: *История русского искусства*. — М., 1953. — Т.1. — С.213—215; *Косцова А.С.* Культура древней Руси VI—XV веков // *Путеводитель по залам Гос. Эрмитажа*. — Л., 1968. — С.67.
- 66 *Макарецько М.* Старогородська "божниця" та її малювання // *Чернігів і північне лівобережжя*. — К., 1928. — С.205—223.
- 67 *Сычев Н.* Забытые фрагменты новгородских фресок XII в. // *Зап. Отд-ния рус. и славян. археологии Рус. археол. об-ва*. — Т.ХII. — С.116—131.
- 68 *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. — С.262, 264. — Ил. на с.258—263, 265; *Гордиенко Э.А.* Росписи 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде // *Памятники культуры : Нов. открытия* 1574. — М., 1975. — С.195—204.
- 69 *Pucko V.G.* Les fresques de la tour de la cathedrale du monastere St. Georges à Novgorod // *Byzantion*. — 1976. — XLVI — P.398—410. — Pl.I—VII. В Киеве этому этапу развития живописи соответствуют фрески церкви Спаса на Берестове, выполненные до 1125 г. О них см.: *Логвин Г.* Возрожденные фрески XII века // *Искусство*. — 1971. — № 8. — С.64—66.
- 70 *Салтыков А.* О новом приобретении Музея имени Андрея Рублева // *Искусство*. — 1979. — № 7. — С.55—61.
- 71 *Карабинов И.А.* "Наместная икона" древнего Киево-Печерского монастыря // *Изв. Гос. Академии материал. культуры*, — 1927. — № 5. — С.102—113.
- 72 *Leger L.* L'Évangélaire slavon de Reims, dit: Text du Sacre. Reims—Praque 1988; *Жуковская Л.П.* Гипотези й факти про давньоруську писемність до XII ст. // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст.* — К., 1981. — С.17, 27.
- 73 *Туровское Евангелие XI века*. — Спб., 1868; *Grabar A.* Les manuscrits grecs enlumines de provenance italienne (IX^e—XI^e siècles). — Paris, 1972.
- 74 *Иванова-Мавродиева В.* За украсата на ръкописите от Преславската книжовна школа. — Преслав, Т.1. — София, 1968. — С.85—98.
- 75 *Каринский Н.* Письмо Остромирова Евангелия // *Сб. Рос. Публ. библ.* — Пг., 1920. — Вып.1. — С.188—192.
- 76 *Пуцко В.* Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 г. // *Etudes balkaniques*. — 1980. — N 1. — С.101—119.
- 77 *Sauerlang H., Heseloff A.* Der Psalter Erzbischof Egbarts von Trier in Cithale. — Trier, 1901. Остальные "русские" миниатюры этой рукописи, по нашему мнению, выполнены вскоре после 1073 г. в Германии: *Пуцко В.* Тема коронавания в миниатюре Трирской Псалтири / *Българско средновековие*. Българско съветски сборник в чест на проф. И.Дуйчев. — София, 1980. — С.300—307.
- 78 В последующий период, вплоть до XIV в., этот стиль в оформлении русских рукописей не известен.
- 79 Сопоставление декора этих двух рукописей см.: *Симони П.К.* Мстиславово Евангелие начала XII в. в археологическом и палеографическом отношениях. — Спб., 1904—1910. — Вып. 1/2.
- 80 *Изборник 1076 года*. — М., 1965.
- 81 *Архангельское Евангелие 1092 года*. — М., 1912.
- 82 *Ягич И.В.* Служебные Миnen за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг. — Спб., 1886.
- 83 *Пуцко В.* Художественный декор Юрьевского Евангелия // *Arg Hangarica*, 1981. — N 1. — С.7—21.
- 84 *Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X—XIII веков. — Л., 1971. — Рис. 93, 81—92.
- 85 *Там же*. — Рис. 78—80, 124; *Шугаевский В.* Мідяний змєвник Чернігівського музею — повторення золотой "Чернігівської гривни" // *Чернігів і Північне Лівобережжя*. — С.224—234.

- ⁸⁶ *Залесская В.Н.* К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов (По материалам бронзового литья Эрмитажа) // Палестинский сборник. — 1971. — №23 (86). — С.84–87. — Рис. 1; *Пуцко В.Г.* Греческая надпись из Воиня // Нумизматика и эпиграфика. — 1974. — №1. — С.209–214.
- ⁸⁷ *Пуцко В.* З кийської короластики передмонгольських часів // Наша культура. — 1981. — № 4. — С.6–7.
- ⁸⁸ *Пуцко В.Г.* Русская путевая икона XI века // Памятники культуры. Нов. открытия, 1981. — Л., 1983. — С.199–206.
- ⁸⁹ *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. — М., 1975; *Новицкая М.А.* Золотая вышивка Киевской Руси // *Byzantinoslavica*. — 1972. — XXXIII. — С.42–50.
- ⁹⁰ *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. — С.48, 109 9N (N 69); *Grabar A.* L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen Age, Vol. I. — Paris, 1968. — P.291–296 (Images de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie).