Проф. ОЛЕКСА НЕКРАСОВ.

РЕЛЬЄФНІ ПОРТРЕТИ XI СТОЛІТТЯ.

(З царини ірано-українських зносин).

В Київському Михайлівському Золотоверхому манастирі, що збудував його в 1108 р. вел. князь Святополк Ізяславович (1093—1113 рр.), по охрещенню Михайло, є дві шиферні (лупець) плити; на кожній з цих плит ми бачимо рельєфні образи двох їздців, що їдуть на зустріч один одному. Плити ці мають облямовання, як самостійні, окремі образи, а зовсім не як каміння з «оборонними» окрасами на них, на взірець суздальсько-владимирських, що випадково випали з мурів.

Література про ці пам'ятки надзвичайно вбога, і то не тільки своєю кількістю, але й тим аналізом та науковою увагою до них, які ця література виявляє. Проте всі, що писали про ці рельєфи, гадають, що вони походять з до-монгольської доби, і вважають за образи святих.

Перший згадав про них, оскільки нам відомо, Закревський в свому «Описаніи Кіева»[1]), та й то оповідає він лише про одну плиту. Тут ми дізнаємося і про попередню долю рельєфа. «Люди, гідні віри, оповіли, що плиту цю взято, здається, наприкінці минулого[2]) століття з останків старовинної будівлі, яку було знайдено в огорожі Михайлівського манастиря, і перед західніми дверима соборної церкви було її положено, яко поміст, лицевою стороною вниз. Але коли перед церквою поміст був виложений чугунними плитами, то барельєф цей на бажання вікарного архієрея (Аполінарія?) було вставлено в мур праворуч, як входити в манастирське подвір'я малою брамою з полудня, що її збудовано між трапезою та будинком гостиниці».

Вікарний єпіскоп, що його згадав Закревський, Аполінарій Вишлянський, був настоятелем Михайлівського манастиря в 1845—1858 рр.[3]). Отже, урятований був рельєф не раніше, як за 20—10 рр. до виходу в світ книги Закревського, і він не наводить ніякого літературного свідоцтва про згаданий ним рельєф, а лише посилається на перекази.

Закревський гадає не зовсім упевнено, що плиту знайдено наприкінці XVIII ст. в останках старовинної будівлі, яку знайшли в огорожі Михайлівського манастиря. «В 1758 р. будували огорожу Михайлівського манастиря й знайшли фундаменти, з яких і брали матеріял на будування огорожі»[4]). Отже знайшли цей рельєф не раніше як у 1758 році, а можливо й пізніше. Коло століття він пролежав занедбаний, потім його урятували від повної загибели, але й досі, от уже на протязі більш як 60 років, він не притягнув до себе уваги дослідників.

Насамперед цікаво знати, які саме руїни були знайдені поруч із Ми-

---

[1]) Закревскій, Описаніе Кіева, М. 1868, т. II., с. 546—547.

[2]) Себ-то XVIII (увага автора).

[3]) Закревскій, Op. c.t, с. 892.

[4]) Закревскій. Про ці руїни було подано в 1785 р. записку Катерині II. Додаткові відкриття було зроблено ще в 1837 р. (ibid), с. 294—295), а також у 1887 р. (Петровъ, Историко-топографическіе очерки древняго Кіева. Кіевъ, 1897 г., с. 152).

hrushevsky.nbuv.gov.ua

хайлівським манастирем. Ці руїни являли собою фундаменти церкви, і про них було зроблено два здогади: або це останки Федоровського, так званого, «Отчего» манастиря, що його був заснував в 1128 р. вел. кн. Мстислав Володимирович, охрещений Федором—або Дмитрієвського манастиря, що його заснував вел. кн. Ізяслав Ярославич, охрещений Дмитрієм. Топографія Київа й документи 1654 р., які зазначають, що на Михайлівську гору йшов Дмитрієвський узвіз по Дмитрієвській лукомі (себ-то яр), розвязують питання на користь Дмитрієвського манастиря, як це надзвичайно добре вияснив Закревський[1]). Ми не знаємо точно часу, коли був збудований Дмитрієвський манастир, бо звістка про цю подію вставлена в оповідання про заснування Київо-Печерського манастиря, і це оповідання плутає хронологію літопису. В оповіданні про заснування Печерського манастиря ми читаємо:

«Монастыреви же свершену, игуменьство держащу Варламови, Изяслав же постави монастырь святого Дмитрия, и выведе Варлама на игуменьство к святому Дмитрию, хотя створити вышний сего монастыря, надеяся богатьству».

Як відомо, замісць Варлаама ігуменом став Феодосій, який—уже в княження Святослава, в 1073 р.,—заклав нову велику церкву, і ця церква була закінчена за того-ж в. кн. Святослава ігуменом Стефаном у 1075 р. Очевидно, Дмитрієвський манастир було збудовано раніше. Бажаючи з'ясувати час, коли було збудовано Дмитрієвський манастир, постараємося простежити найвидатніші—щасливі й нещасливі—події в княження Ізяслава та в його особистому житті. Ще за життя своє Ярослав звернувся до дітей своїх, навчаючи їх обов'язків та прохаючи жити в згоді по його смерті; старшинство він доручив Ізяславові. По смерті Ярослава в 1054 р. князі розмістилися в тих містах, які їм були призначені батьком у духівниці.

В 1058 р. і в 1060 р. Ізяслав побиває ворогів: «В лето 6566 (1058). Победи Изяслав Голяди». Але особливо велика військова побіда над ворогом сталася через два роки: «В лето 6568 (1060)... В сем же лете Изяслав, и Святослав, и Всеволод, и Всеслав, совокупивши вои бесчислены, поидоша на коних и в лодьях, бесчислено множество, на Торкы. Се слышевше Торци, убояшася, пробегоша и до сего дне, и помроша бегаючи, Божьим гневом гоними, ови от зимы, друзии же гладом, ини же мором и судом Божьим. Тако Бог избави хрестьяны от поганых».

Ще й до цеї перемоги Всеволод не раз побивав Торків, але побіда 1060 р. має надзвичайно важне значіння: по-перше, Торки були цілковито знищені й зникли з землі руської, що проте пояснюється не так страхом перед руським військом, а мабуть і натиском Половців; по-друге, перемога була звязана з таким об'єднанням князів, яке було здійсненням заповіту Ярослава, і це, без сумніву, тямили і сами князі; по-третє,—це була остання значна побіда: в 1061 р. вперше з'являються Половці і починають бити руських; нарешті, по-четверте, незабаром виникає незгода поміж князьми. Коли літописець зрозумів усі чотири зазначені моменти, то князі та сучасники цих подій добре розуміли перші два.

Особиста доля Ізяслава далі добре відома: в 1068 р. київська людність повстала проти Ізяслава, й він був змушений утікти з Київа; в 1069 р. він повернувся до Київа з Поляками; в 1073 р. Святослав вигнав з Київа Ізяслава, і той довго тинявся за кордоном, аж поки не повернувся до Київа в 1077 р. В 1078 р. Ізяслава убито під час бою. Літописець не забув згадати за лагідність його вдачі.

Ясно, що заснував Ізяслав Дмитрієвський манастир у кращі роки

---

[1]) Закревскій, op. c.t., c. 294—296. Петровъ, op. cit., c. 150—152.

свого княжіння, коли він був і багатим, і могутнім князем, себ-то між 1054 р. та 1061 р.; але беручи на увагу, що вже в 1061 р. згадується Феодосій, яко ігумен Печерського манастиря [1]), дуже правдоподібно віднести заснування Дмитрієвського манастиря на рік славної побіди, себ-то на 1060 або 1061 роки.

Нові відомості про Дмитрієвський манастир та його плити зустрічаємо в статті Н. Г. Лебединцева: «Дмитріевскій монастырь, устроенный въ Кіевѣ вел. кн. Изяславомъ Ярославичемъ, его судьба и мѣстность» Доводячи, що цей манастир дійсно стояв на тому місці, яке зазначає Закревський, Лебединцев згадує про старовинні фундаменти двох мурованих церков, серед яких на двох дошках червоного шиферу (лупцю) знайдені барельєфні виображення св. Дмитрія та св. Георгія, що тепер вставлені в огорожу манастирську, коло економської манастирської брами [2]). Коли знайдена друга плита, Лебединцев не каже.

Історичний музей має копію лише першої плити Михайлівського манастиря, і то до її реставрування; мабуть, друга Михайлівська плита ще не була знайдена, і тому копія її не могла попасти до історичного музею.

Лебединцев називає ці плити виображеннями св. Георгія та св. Дмитрія очевидно під впливом лівих фігур рельєфів. Дублірування фігур він з обережности не зазначає.

В Покажчику пам'яток Рос. Іст. Музею, вид. 2, М. 1893, копія, про яку ми згадували вище, описана так: «Копія барельєфа з червоного лупцю, що був знайдений, як запевняють, в огорожі Михайлівського манастиря в Київі. Виображення показує нам двох верхівців, мабуть—святих Георгія та Дмитрія» (с. 543—4, пункт 6).

Певна річ, зовсім не є конечною потребою, щоб рельєфи ці були утворені в один і той самий час, як манастир і його церква, хоч вони, безумовно, були окрасою її. Зауважимо, що обидві плити не подібні зовсім до якоїсь частини архітектурної, навпаки, із своїм рельєфним бордюром скоріше справляють враження чогось самостійного, зробленого так, щоб його було можна вправити в стіну, вмурувати, яко меморіяльні рельєфи. Не бачивши цих рельєфів на власні очі, не можемо сказати, чи знати на них якісь сліди від того, що первісно колись вони були вправлені в мур.

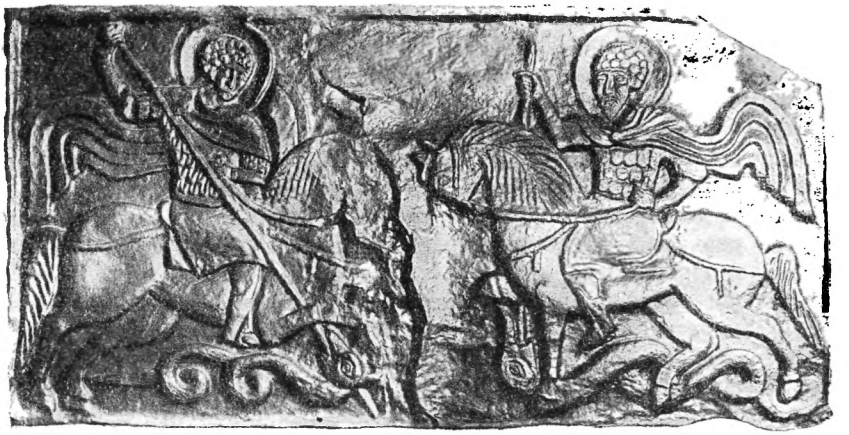
Закревський дає короткі уваги що-до розмірів, стану плити й тих виображень, що на ній містяться, а саме: розміри 3 арш. × 1 арш. 11 вершків. Стан такий: «плита розбита посередині, і бракує їй де-якої частини у всю її височину; через те загублена старовинна голова й ліва передня нога у коня під їздцем з лівого боку від глядача; та й права передня нога цього коня попсована; а у коня, що на правому боці, понівечена нижня частина голови й права передня нога. Попсовані частини поповнені в найновіші часи на вапні [3]).

---

[1]) Житіе Ѳеодосія, Нестора, по списку XII в., Успен. Соб. Изд. Общ. Ист. и Древн. Россіи. М. 1858, арк. 10 зв. Житіє суперечить літописові, зазначаючи такий порядок: спочатку був заснований Дмитрієвский манастир, потім випрохано землю в Ізяслава, а потім уже Феодосій збудував першу церкву в 1062 р., і манастир назвали Печерським. А літопис каже, що було випрохано землю, збудовано першу церкву й названо манастир Печерським до того часу, як був заснований Дмитрієвський манастир, себ-то ще за Варлаама, й до того часу, як ігуменом став Феодосій. Але тому що уривок літопису перебиває хронологію літопису, його власна хронологічна послідовність не може бути цілком певною. Ми більше віримо житію Феодосія (див. досліди А. А. Шахматова).

[2]) Лебединцевъ, Дмитріевскій монастырь (Чтенія въ Истор. Общ. Нестора Лѣтописца). Кіевъ, 1879, кн. I, с. 32.

[3]) Копія моск. іст. музея показує нам рельєф до реставрації, себ-то до 1868 р., коли була видана книга Закревського. Зауважимо, що бракувало правого верхнього ріжка, а в середній розколині плита була дуже деформована. «Діло» ч. 10 Ученого секретаріяту моск. рос. іст. музею, яке являє собою замовлення з 10 липня 1881 р. скульпторові



I а б

II

Шиферні плити Михайлівського монастиря.

а—перед реставрацією; *б*—після реставрації.

Треба зауважити, що зазначена реставрація, яка збереглася лише у коня ліворуч від глядача, зроблена надзвичайно невдало: голова кінська зроблена як у забавок, в стилі «лубочних» дитячих забавок—з карикатурно роздутими ніздрями й великим оком з бровою, що дуже виступає наперед. Через те нема тої спокійної площини рельєфу, яку ми помічаємо у всьому цілому творі; передні ноги коня, що очевидно біжить навскоки, зроблені надмірно довгі й доведені до землі, а вони повинні бути витягнутими в повітрі: це ясно як із самого рельєфу (навіть в копії Історичного Музея), так і з другого рельєфу. Очевидно другий барельєф ще не був відомий, коли реставровано першого.

Описуючи коротко виображення обох верхівців, що забивають списами драконів, Закревський робить спостереження над їх одягами та атрибутами: «Одягнуті на взірець старовинних римських воїнів... мають гусарські чоботи. Навколо голови кожного з побідоносців зроблено вінці (limbus); отже це виображення святих». Певний, що це так і є, Закревський і не пробує точніше з'ясувати, кого виображає кожний їздець; він лише наводить думку одних, що це Георгій Побідоносець і Дмитрій Мироточивий, та думку инших, що це Георгій Побідоносець і Федір Тирон. Закревський зарисував рельєф у 1864 р. За другий рельєф Закревський не згадує. Треба гадати, що до видрукування праці Закревського, себ-то до 1868 р., другої плити не було знайдено, бо тоді-б реставрація першої плити, про яку він згадує, була більш вдалою (див. вище).

На обидва рельєфи звернув увагу проф. М. І. Петров і згадав про них у своїх «Историческо-топографическихъ очеркахъ древняго Кіева» [2], а також у своїй розвідці «Южно-русскія иконы» [3], де він дає фотографії обох рельєфів, при чому перший рельєф сфотографований трохи навскіс. Проф. Петров невиразно згадує про знахідку двох плит, але у нього не можна зрозуміти, чи обидві плити знайдено рівночасно, себ-то в 1758 р., чи другу плиту знайдено пізніше, то коли саме: в 1837 р. чи в 1887 р. (рік, коли було знайдено шиферового саркофага), чи ще колись. Так доля другої плити й залишається для нас невідомою. В наші часи обидві плити знаходяться в південній стіні Михайлівської церкви, де їх вставлено в мур [3].

Гадаючи, як і Закревський, що перед нами виображення обов'язково святих, проф. Петров звертає увагу на те, що на одній плиті святий їздець забиває дракона, себ-то це св. Георгій Побідоносець, а цим іменням охрестили Ярослава Мудрого, батька Ізяслава, що збудував Дмитрієвський манастир [4]. Цілком природньо було тоді припустити, що на другій плиті вирізьблено образ св. Димитрія Солунського, святого патрона Ізяслава, що був охрещений Димитрієм. Проф. Петров цілком правдопобідно виводить, що Ізяслав звелів зробити образи св. патронів свого батька і себе самого. При цьому проф. Петров зауважає, що виображення лежачого воїна на другій плиті треба приймати за поганина Лія, якого поразив св. Дмитрій через св. Нестора, бо чудо з Іоаном Асеном (Калояном) відноситься до більш пізнього часу [5]. Акад. А. І. Веселовський зазначає дві чудесні побіди св. Дмитрія над ворогом, що обложив був Солунь, які були дуже популярні в народніх пере-

---

Севрюгіну зробити витиски з рельєфа Георгія й Дмитрія в огорожі Михайлівського манастиря, двох рельєфів, що в лаврській друкарні, і ще одного, що його знайшов на лаврській дзвіниці о. Лебединцев, очевидно, не відноситься до згаданої нами копі, бо тоді на ній можна-б було помітити хоч сліди реставрування.

[1]) Петровъ. Историко-топографическіе очерки древняго Кіева Кіевъ, 1897, с 152.

[2]) Петровъ. Южно-русскія иконы. Искусство въ Южной Россіи. Кіевъ, 1919 ч. 11—12. с. 476 477.

[3]) Петровъ Истор.-топогр. очерки. с. 152.

[4]) Проф. Петров проте зауважує, що Федора Тирона иноді також виображають на коні в момент, коли він забиває дракона (Петровъ. Южно-русскія иконы, с. 477).

[5]) Калояна було забито під час облоги Солуня в 1207 р.

казах та мистецтві: під час облоги Солуня Аварами в 597 р. за часів імператора Маврикія, і Болгарами в 1040 р.[1]) (відоме болгарське повстання Петра Делеана за імператора Михайла Пафлагонця). Дмитрія Солунського дуже почитали і Греки, і Болгари, і руські люди. Наш літописець, описуючи похід Олега на Царгород у 907 р., вкладає в уста Греків фразу: «Несть се Олег, но святый Димитрій посланъ на ны отъ Бога». Нема ніякого сумніву, що у нас на Русі в XI ст. уже добре знали житіє св. Дмитрія Солунського, і як легенда про чудо 1040 р. не встигла дуже поширитися за півтора десятки років, то основне перше чудо VI с., певна річ, було добре відоме. Ми не маємо поки-що потреби спинятися й докладно виясняти, хто був той забитий воїн, а також говорити про популярність св. Георгія та св. Дмитрія, культ яких з давніх-давен був звязаний з Солунню, містом слов'яно-грецьким[2]).

Думка проф. Петрова про те, що на наших рельєфах треба шукати образи св. Георгія та св. Дмитрія, без усякого сумніву, дуже посунула наперед справу дослідження цих рельєфів. На жаль, артистична форма, в складі композиції, стилю та мотивів, залишилася зовсім чужою проф. Петрову. А тим часом було-б конче потрібно пояснити хоч-би композицію двох верхівців, що їдуть назустріч один одному. Проф. Петров дав собі з цим раду, хоч думка його й надзвичайно наївна. З приводу рельєфа з драконами проф. Петров робить таку увагу: «Для декоративної симетрії св. великому ченика Георгія тут виображено подвійно». Але ці образи ріжні з багатьох поглядів. Проф. Петров, що видав обидві плити, повинен би був зауважити, що один верховець на згаданій плиті зроблений з бородою, а другий безбородий. Але те, що кожний їздець забиває дракона, і змусило проф. Петрова помилитися. Ще гірше стоїть справа у проф. Петрова з тлумаченням другої плити, до якої він прикладає те-ж саме пояснення, як і до першої; через те йому довелося так описати образ, що опис цей зовсім йому не відповідає, себ-то коли ми в першому випадку бачимо, що проф. Петров мовчить про ріжницю в образах, то в другому зустрічаємо явно неправдиве твердження про подібність там, де є очевидна відмінність. Лишається тільки дивуватися, як наперед укладена думка може керувати самим зором. Професор Петров каже: «На барельєфі два верхівці, сидячи на конях, забивають списами повалену людину». А тим часом цілком ясно, що повалена на землю людина лежить лише під лівим верхівцем, що один його й убиває, творячи разом із ним одну компактну групу. А правий їздець своїм положенням, позою, жестами й багатьома иншими деталями абсолютно нічим не звязаний з лівим та з тою акцією, що він провадить.

Як-раз цього другого рельєфа вміщено в V томі відомої «Исторіи Русскаго искусства» І. Грабаря. Цей том присвячено історії російської скульптури і написав її барон Н. Н. Врангель; та частина історії, де він трактує скульптуру старовинної Руси, дуже слабенька[3]). Що до змісту рельєфа, то й Врангель висловлює гадку, що на ньому виображено св. Георгія та св. Дмитрія, ніби-то з'єднуючи на одному рельєфі те, що проф. Петров бачив на обох, чи переносячи на другий рельєф те тлумачення, яке За-

---

[1]) Веселовскій, Разысканія въ области русскихъ духовныхъ стиховъ, II. Спб 1880, с. 9—10.

[2]) Проф. Покровський уважає композицію Дмитрія Солунського Побідоносця дохристиянською. Вона була лише пристосована до Георгія Побідоносця, а від нього перенесена на Дмитрія Солунського, і обидві ці стадії відбулися не раніш XII—XIII вв. (Покровскій. Церк. Археол. музей Спб. Дух. Акад. Спб. 1909, с. 119—120). Хронологічна вказівка проф. Н. В. Покровського, очевидно, не витримує критики. Див. також Стржиговскій и Покровскій. «Византійскій памятникъ, найденный въ Керчи въ 1891 г.» (Матеріалы по археологіи Россіи, № 8. Спб. 1892 г., с. 29).

[3]) Див. нашу рецензію в «Журн. Мин. Нар. Просв.» 1912 р. № 8, с. 276—300.

кревський надавав першому. Відносячи барельєф до XII ст., Врангель уважає його «взірцем чужоземного впливу, грубим, але виразним». Трохи далі Врангель уважає його взагалі неруського походження разом із двома иншими барельєфами Лаврської друкарні, про які згадує Закревський. За підставу для цього твердження автор уважає подібність його до барельєфа Історичного Музею,—на якому також виображено св. Георгія; вивіз його років із сто тому кн. Долгорукий з Криму, а потім він довго перебував у церкві села Знаменського-Губайлова під Москвою. Рельєф цей має грецький напис.

У цьому всьому твердженні бар. Врангеля можна визнати справедливим лише те, що в рельєфах Михайлівського манастиря безумовно можна помітити чужоземний вплив. Що-ж до фактури рельєфа Історичного Музею, то вона зовсім инакша, ближча до византійської, а стиль рельєфів Михайлівського манастиря — грецько-східній.

В 1916 р. на засіданні «Моск. Общ. Исторіи Литературы» Б. М. Соколов вперше подав думку, що на плитах могли бути виображені й руські князі— Ярослав Мудрий та Ізяслав, але ніяких художньо-археологічних міркувань з цього приводу не дав, і довелося нам досліджувати наші пам'ятки. В тому-ж 1916 р. ми помістили виображення першого рельєфа в I випуску свого «Учебнаго атласа по исторіи древне русскаго искусства» й додали до нього пояснення, що тут різьб'яр хотів дати образи Георгія Побідоносця та вел. кн. Ярослава Мудрого, бо він, коли охрестився, дістав ім'я Георгія. В конспекті курса історії древнє-руського мистецтва, що був виданий нами в 1917 р., ми дали короткі вказівки що-до стилю та мотиву рельєфа[1]). В цьому нашому нарисі вважаємо обов'язком свого вченого сумління дати звідомлення про досліди, що оправдують опубліковану нами думку.

В 1917 р. К. В. Шероцький в свому «Путеводителю по Кіеву» (сс. 118—122) вперше зазначив, що ще в кожній парі верхівців ми маємо зовсім ріжні обличчя; автор коротко зазначив стиль, композицію й мотиви, згадав мистецтво класичне, сасанідське, коптське, вірменське, західньо-европейське, цілий ряд пам'яток і дав низку героїчних верхівців—поганських і християнських. Не визначаючи рельєфів точніше, К. В. Шероцький уважає верхівців святими мужами, а рельєф відносить до XII ст. і зачислює до византійського мистецтва доби занепаду.

Того-ж року в «Извѣстіяхъ Археологической Комиссіи, вып. 64. (Вопросы реставраціи, вып. 18, рис. 9)» видано першу з наших шиферних плит. В тексті (сс. 68—69) наведено зміст доповіди П. П. Покришкіна про огляд плит разом з В. Г. Леонтьєвим та В. П. Пощанським 28 квітня 1916 р. Виявилося, що гіпсові частини відпали, а разом обколовся і шифер. Наведено також цікаве свідоцтво намісника Лаври, ніби за його пам'яти плити ці переносили три рази. Обслідування плит привело до думки, що потрібно зчистити з плит масляну фарбу й передати їх до Музею.

В 1919 р. проф. Ф. І. Шміт, у свому надзвичайно цікавому нарисі «Искусство древней Руси-Украины» (Харків), на с. 79 зазначає появу в Київській Русі шиферних рельєфів, роботи руських майстрів, називає виображення на наших плитах фігурами святих і вважає їх наслідуванням кавказьких рельєфів; в трактовці одягу та виразу—бачить сасанідський вплив. Проф. Ф. І. Шміт гадає, що це робота кавказького майстра, але в той же час указує на иншу «почти наверное русскую работу» шиферового рельєфа, що переховується в Археологічнім Музею київського університету і якого було знайдено біля руїн церкви св. Ірини.

Про звязок Київа з Кавказом, Малою Азією та сасанідським мистецтвом уже не раз зазначалося в працях Шміта, Мясоєдова, Ростов-

[1]) Див. також нашу книгу «Византийское и русское искусство», М. 1924, с. 80.

цева («Эллинство и Иранство на югѣ Россіи»—фрески сассанидскаго типа), Millet, Стржиговського та ин. Одначе зазначення сюжета дав проф. Ф. І. Шміт невірне.

Переходимо до аналізу мистецької форми.

Ми вже зазначили грецько-східній стиль. Насамперед його завше можна пізнати на фактурі рельєфа. Височина барельєфа однакова з глибочиною жолобка в кам'яній плиті, що й показує згадана вище окрайка, що облямовує рельєф. Плескувата поверхня рельєфа з глибокими врізами контурів замісць повільного заокруглення, перпендикулярна реброві рельєфного виображення, що в сумі справляє враження різьби з дошки. Певна річ, тут не може бути й мови про вплив національної різьби на дереві. Перед нами той грецько-східній стиль, що увібрав у себе традиції Асирії і був поширений в пізнішій Персії доби Сасанідів, а також у ту-ж таки добу й пізніше в Сирії, Малій Азії, на Кавказі й, нарешті, виявився в Суздальсько-Володимирській Русі XII—XIII вв. Для Европейської Греції передатчиком такого рельєфа була мабуть чи не Солунь (див., наприклад, рельєфи в стінах св. Мини[1]), що була передатчиком і взагалі грецько-східнього мистецтва. В ідеалі перпендикулярний поділ рельєфа по якійсь осі повинен давати ніби-то прямокутник з двома трохи округлими ріжками, себ-то рельєф залишається завше плитким, хоч як би високо не було винесено поверхню його над площиною тла. А византійський рельєф в своїх навіть самих ремісницьких творах завше округлий, себ-то перпендикулярний поділ, в ідеалі—дуга, що має небагато градусів у барельєфі й намагається утворити окружність у горельєфі. Щоб зазначити найближчу вихідну точку для грецько-східнього мистецтва в його азійсько-античних рисах, треба звернутись до куюнджукських рельєфів Асурбаніпала (Сарданапала) 668—626 рр. до Р. Х.[2]).

По фактурі рельєфів треба зазначити моделіровку їх; її відзначає велика сухість, що походить від грецько-східнього, а разом з тим і асиро-вавилонського стилю, і навіть перевищує цей стиль, як кожний ремісницький твір, що утримує типові риси. Слід звернути увагу на нахил до паралелізму врізаних ліній в обробленні гриви та хвоста коней, зморщок плащів, що мають у повітрі, і які різьб'яр зробив як якісь серпи, волосся та зморшки одягу комонників Де-які деталі, як, напр , ремені шлеї, край халяви на нозі й таке инше, зроблено простими ударами різака по камені вглиб,—отже одна форма не так лежить на другій, як втиснута в неї. З такою моделіровкою, природня річ, уникають усякого складного ракурсу; форми показуються не рельєфними, а розпластаними, плиткими. Коні, яких, судячи по поставі ног, бажано було зробити в $^3/_4$, всіма иншими сторонами показуються профільними. Майже в та ій суперечності зроблені й окремі частини фігур—плечі, обличчя, руки, тулуби (живіт), ноги, а особливо німби, визначені цілком фасно.

Одність і витриманість стилю,—і то в середній собі ординарній, засушеній роботі,—так надзвичайні, що, безумовно, промовляють за добру школу. Ми розглядаємо тут пам'ятки, типові для IX—XII вв., але різкість і засушеність їх говорять про закінчення цього періоду, себ-то про XI—XII вв, Добру паралель до них дають рельєфи Дмитрієвського собору у Владимирі,

[1]) Кондаковъ, Македонія СПБ. 1909, с. 122 і далі. До цього-ж стилю належать відомі Охридські двори XII—XIII в. (Ibid. с 236 і далі, табл. III), а також плити, вроблені в Атенський собор богоматери Горгоп кійської (див. Rivoira. Le origini della architettura lombarda. Roma, 1901, сс. 206—207, мал. 278 - 281). Можливо, що ці плити—значної старовини, як не часів античности. Фрагменти скульптури цього стилю розкидані по містах Греції та Італії; з ним звязане питання про походження ломбардської скульптурної декорації.

[2]) Про залежність старо-руського мистецтва від грецько-східнього вже давно і багато разів писав акад. Н. П. Кондаков (див. його «Русскіе клады», СПБ., с. 9 і дальші).

де ми зустрічаємо дуже подібні риси як-раз у виображенні комонників (оскільки це дозволяла робота з більш цупкого та крихкого матеріялу), але лише не в трактовці голів комонників, де більш помітна риса західньо-европейська, «романська».

Композиція обох рельєфів являє симетрію в дусі східнього, «геральдичного» стилю. Два комонники їдуть назустріч один одному; кожний з них займає майже половину плити; між ними вільне місце. Це вже одно зовсім не в'яже фігури, творить враження майже повторености форм, що й завело дослідників і утруднило їм з'ясувати рельєфа. Зауважимо, що в композиції наших рельєфів є вихід з пут геральдичного стилю: фігури праворуч забирають трохи менше місця, аніж фігури, що містяться на лівому боці рельєфа,— отже центр композиції, себ-то вільне місце між фігурами, лежить правіше, аніж геометричний центр плити. Це залежить від того, що мотиви лівих і правих комонників зовсім ріжні, восходять до ріжної мистецької традиції і лише підведені під один загальний стиль. Отут, у виясненні артистичної форми, лежить вияснення і ваги, і походження рельєфів.

Перейдемо до докладного опису рельєфів з погляду мотивів, що на них виображені.

На першому рельєфі, що його зазначив Закревський (він почасти попсований), ми бачимо двох верхівців, що їдуть назустріч один одному і забивають драконів.

З лівого боку вміщено комонника, який скаче стрімголов праворуч так, що задні ноги коня стоять, твердо спираючися на землю й відкинуті назад, а передні паралельні одна від одної, винесені вперед і висять у повітрі. Так треба їх і реставрувати на підставі другого рельєфа. Те, що ноги так витягнуті, що спираються на землю і мають гострі коліна—результат невмілого добавлення. Перед нами образ гону коня в кар'єр, відомого з пам'яток класичного Сходу, напр., Єгипту, а особливо Асиро-Вавилонії. На куюнджукських рельєфах, або, напр., на дверях з Балавату цей кар'єр із викиданням передніх ніг у повітря і спиранням на відкинуті задні, з паралелізмом ніг,—вжиті не тільки для того, щоб виобразити верхівців, які з запалом женуться за чимсь, але й для тварин, на яких полюють. Те саме ми бачимо в мікенському і архаїчному грецькому мистецтвах (див., напр., вазу Франсуа), що засвоїли собі східній стиль[1]). В класичному грецькому мистецтві ми бачимо замилування у виображенні иншого бігу коня. Насамперед треба зазначити не кар'єр, а гарцювання конем, затриманий галоп; такі, напр., процесії юнаків-комонників на панатенейському фризі Партенона. Певна річ, це церемоніяльна хода коня.

Але навіть у виображенні бою уживався східній мотив сильного галопу; тут задні ноги коня не відкинуті, а підтягнуті під живіт, а передні перебирають у повітрі. Найкращі приклади—стела Дексилея 394 р. до Р. Х. і саркофаг Олександра у Сидоні. Варте уваги, що в обох цих випадках їздець нападає на ворога. Так ми повинні реконструювати верхівця Олександра на відомій помпеянській мозаїці. Східній мотив рідко коли можна зустрінути; див., напр., фриз Мавзолея з амазонками, та й то кінь передніми ногами перебирає в повітрі.

Грецьке мистецтво відкинуло паралелізм ніг кінського кар'єру і прийняло більш ріжнорідний характер форм у виображенні галопа—стриманого (церемоніяльного), і вільного. Можливо, що ріжниця була в самій природі: кар'єр виробився в широких степових просторах Азії; стиснута горами Еллада виробила инший біг коня.

---

[1]) С. Рейнак уважає, що цей кар'єр був здобутком мікенської культури, який потім перейшов на Схід.

Рим використав мотив Греків, але вніс ще більш стриманости, навіть у сценах боїв (див. рельєфи арок Тита, Костянтина, колони Траяна). Коли Римляни виображали постановку ніг коня в кар'єрі, то й тоді його сильне піднесення дибом і тяжкість корпусу також справляли враження стриманости (див. сцени тріумфу на п'єдесталі колони Антонина, II ст. н. е.) Ясно, що на такій трактовці відбилася любов Римлян до церемонії, до тріумфу. Статуя Марка Аврелія є найбільш урочистий образ ходи коня, який так вабив до себе мистецтво відродження. Для нашого завдання треба звернути увагу на те, що поставлено коня Марка Аврелія на три ноги: передня ліва нога витягнута вертикально, упираючися в землю, передня права вигинається мов дуга в повітрі, задні переступають; зближені ліві ноги, передня й задня, а це можливо лише, коли їдеться ходою, і цілком неможливо в галопі, бо в галопі буває навпаки—ноги зближуються по діягоналі. Кінь, досить таки тяжкий в грецькій скульптурі, робиться ще важчим у римській, дуже відріжняючися від сухорлявого степового коня східнього та архаїчного грецького мистецтва. Ми не будемо тут розвязувати питання про те, в якій мірі залежить перське (сасанідське) мистецтво від античних форм. Але античні мотиви цьому мистецтву не чужі, навіть більше властиві йому, не зважаючи на всю своєрідність його стилю, що дістав у спадщину традиції старовинної Месопотамії [1]).

Відомий рельєф у Накш-і-Рустемі, III ст. н. е., що виображає тріумф Шапура I, над імператором Валеріяном; тут є кінь, що грає, і хода його дуже нагадує коня Марка Аврелія. Подібність доходить навіть до того, що й кінь Шапура має гордо закручену шию й тяжкі форми. Відмінність лише в тому, що ноги зближені по діягоналі. Тут же зазначимо як дугою загнутий хвіст коня Марка Аврелія.

Так само цікавий там же рельєф на тему «Аурамазда передає вінець влади Ардетиру», III ст. н. е Два комонники їдуть урочистою ходою на зустріч один одному; у верхівців типово римські коні; у одного коня ноги зближаються по діягоналі, у другого однобічно. Обидва рельєфи—тріумфи: один—торжество влади над ворогом, другий—торжество одержання влади від бога [2]). В сасанідських рельєфах ніколи не зустрічається така мішанина, як на київських, де на одному рельєфі ми бачимо одного верхівця в запалі бою, а другого тріумфуючого, що їде собі зовсім спокійно [3]). Два тріумфатори—верхівці (бог та цар, два боги, дублірований бог) зустрічаються частенько на ґрунті іранських релігій та культури, як це показав проф. М І. Ростовцев [4]), але нам нема потреби зараз відриватися від нашого розгляду для пам'яток Сходу більш старовинних, аніж сасанідське мистецтво, бо насамперед важно зазначити артистичну типологію, а не тлумачення змісту. Тому продовжимо міркування переважно на ґрунті мистецтва вже християнської доби, включивши міркування проф. М. І. Ростовцева в звязку з Кавказькою та Малоазійською проблемою, до яких ми повернемося наприкінці цієї праці. Що-ж до коня сасанідських рельєфів, то тут же скажемо, що доводити що-разу, що то є ступа, иноход,—нема ніяких підстав.

---

[1]) Ця теза відношенні до орнаменту добре розроблена Риглем у його відомій книзі: Stilfragen; Grundlagen zur Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1893.

[2]) Див. видання сасанідських рельєфів двох верхівців, що їдуть назустріч один одному, у Sarre und Herzfeld. Iranische Felsreliefs und Altertümer. Табл. V, XIII, XLI. Там видані й рельєфні сцени боїв двох верхівців.

[3]) Порівн. також сасанідські печатки, видані М. І. Ростовцевим при його статті «Представленіе о монархической власти въ Скифіи и на Босфорѣ». Изв. Арх. Комиссіи, вып. 49, СПБ. 1913, с. 31. Табл. I, III, IV. Подібна печатка овальної форми з двома верхівцями, що майже урочисто їдуть назустріч один одному, зберігається в византійськім відділі російського істор. музею в Москві. Печатку знайдено в Керчі і відноситься вона, правдоподібно, до II—III ст. н. е.

[4]) Ibid.

Нема ніякого сумніву, що римський тяжкий верховий кінь перейшов у византійську практику й у византійське мистецтво, як це можна простежити в пам'ятках; це ми покажемо далі. Тут же ми обмежимося констатуванням лише того, що коні лівих верхівців київських рельєфів, згідно з східнім мотивом, кар'єром несуться над лежачим ворогом у той час, як верховець проколює його списом. Як і лежача людина, так і дракон, що викручується по землі, зовсім вільно уміщуються під конем між парами його передніх та задніх ніг, і кінь скаче через них. Инакше кажучи, композиція групи, дана в ясному зіставленні, не давала мистцеві ніяких складних комбінацій для розвязання, і без усякого сумніву прямує до шаблону грецько-східнього походження. Ніяких складних постановок і перехрещень форм суто античних, грецько-римських мотивів,—нема. У византійському мистецтві ми знаємо ці мотиви, як це зазначає Стржиговський, указуючи як на взірець на римські монети. На них кінь то скаче галопом, то йде виступцем, і в першому випадку під конем иноді бачимо лежачого ворога. Стржиговський доводить, хоч трохи і суперечачи собі, що ці античні мотиви збереглися до часів Феодосія II (408—450)[1]) з приводу відомого керченського блюда III ст. з виображенням імператора. Стржиговський зазначає окремий тип масивного візантійського коня, предка якого ми бачили в античному мистецтві[2]). Надзвичайно цікавим византійським взірцем цього античного мотива тріумфу треба вважати пластинку Барберині, яку Стржиговський відносить до IV в., а Діль та Д. В. Айналов—до VI в.[3]). Але і в XI—XII в.в. византійське мистецтво зберігає урочистку ходу коня імператора й античний галоп у сценах де більш руху, напр. сцені полювання, як це можна бачити на рельєфах скриньки з ризниці в Труа[4]). В сцені полювання ноги коня, верхівця і рослинні мотиви утворюють складну конфігурацію[5]).

Инша річ, коли ми звернемося не до мотиву бігу, а до типу коня лівих верхівців наших київських плит. Кінь має масивні форми грецько римських і византійських взірців. Можливо, що де-якою уступкою византійському стилеві є заокруглення зігнутих передніх ніг, невластиве східньому мистецтву; але паралелізм їх постановки—результат східнього шаблону.

---

[1]) Стржиговскій і Покровскій. Op. cit., с 8. Порівн. рисункина с. 30.

[2]) Ibid. с. 21.

[3]) Diehl. Manuel d'art byzantin, Paris, 1910, с, 275, мал. 141.

[4]) Diehl. Manuel d'art byzantin. 1910, с. 615, рис. 305—306. Див. також мотиви басуючих та галопуючих коней на Охридських дверях, мотиви яких (але не стиль?) акад. Н. П. Кондаков уважає доброго византійського ізводу (див. приміт. выще).

[5]) В грецьких рукописах явного грецько-східнього стилю ми знаходимо мотиви кар'єра. Див. Мадридську хроніку Скіліці, рукопис Оппіана Ватикан. бібл. і инші). (Schlumberger. L'Eporée Byzantine. 1896. т. I., с. 605, 740; т. II, с. 333, 388, 473). У византійському мистецтві треба розріжняти струмінь грецько-східнього стилю. як в архітектурі, так і в скульптурі. В «Отчетѣ о дѣятельности Рус. Арх. Инст. въ Константинополѣ» в 1909 р. були зазначені фігури тварин мозаїчного помосту Студійського ман. ст. V, де було виображено летучий галоп, відомий і східньому мистецтву, і мікенському; тут же було згадано і про скриньки з слонової кости з александрійськими сюжетами («Изв. Рус. Археолог. Ин-та въ Константинополѣ». Софія 1911, т. XV, с. 256). Див. у Dalton'a, Catalogue of the ivory carvings of the christien era, London 1909, № 16, сс. 16—17, табл. XI, дві стінки скриньки, де виображено ігрища на іподромі, де олень та пси дані в східньому мотиві кар'єра. Також у Schlumberger, l'Eporée Byzantine, I, рис. на ст. 744, сцена полювання на скриньці з Труа. Прикладів з мініятюри можна було-б навести силу. Порівн. також рельєф Каїрського музею VI—VII вв. (Dalton, Byzant ne art and archaeology. Oxford. 1911, fig. 26). Дальтон каже, що такі скриньки, иноді з античними мотивами, є утвором іконоборчеської доби, що вже давно зазначалося. Разом із тим відомо, яку велику ролю в іконоборстві відограла культура Сходу, що багато дала византійському мистецтву македонської доби. Зокрема Кондаков вияснив, що як-раз у сценах ігр іподрому, які ми бачимо на сходах київського Софійського собору, є грецько-східні мотиви. Нам уже довелося зазначити споріднення цих фресок з останками старовинних розписів (напр., грота Атика) Південної Росії, опублікованих у загальному огляді («сводном труде») проф. М. І. Ростовцева.

Щоб покінчити з мотивом коня, подивимося на праві частини рельєфа. Перед нами та сама византійська порода, але трактовка її суто антична, як ми це вище зазначили; це повільна хода церемоніяльного типу; мотив дуже нагадує коня Марка Аврелія, навіть хвіст випнутий; близький він і до виображення на скриньці з Труа. Вся ріжниця лише в тому, що кінь Марка Аврелія та кінь на скриньці з Труа мають ноги зближені з одного боку, і крім того вони йдуть швидше (задні ноги дуже розставлені).

Певна річ, цілком невідомо, оскільки свідомо ставилися до ходи коня майстри київських рельєфів і скриньки з Труа, коли припустити, що майстер статуї Марка Аврелія ставився до цього свідомо. Як би там не було, в основі правих верхівців київських рельєфів лежить грецько-римський мотив процесіяльної ходи коня, як ми знаходимо її і в тріумфальних сасанідських рельєфах, що ми зазначили вище.

Для цього мотива надзвичайно невідповідна сцена бою з драконом, що плутається поміж ногами коня, але так, що в цьому немає ніякого розумного звязку в обопільних рухах. Задня ліва нога, себ-то ближча до глядача, наступила на хвіст дракона, а задня права, себ-то дальша від глядача, все-ж таки знаходиться перед тулубом дракона; потвора нічого не викликає так у коня, як і в їздця, та й сама вона має дефекти в обробленні. Це ми зазначимо під час аналізу і їздців і драконів, а тепер зауважимо лише те, що їздець на свому коні по суті нічим не звязаний з драконом. Коли ми в лівій сцені маємо діло з розміщенням форм, що не перехрещуються між собою, але обдуманих в їх обопільних відносинах, то в правій сцені на першому рельєфі маємо цілком безглузде розміщення форм, що перехрещуються між собою. Права частина нашого рельєфа це власний витвір майстра, де дракон не є одна з дієвих осіб, а лише символічний атрибут Друга плита своєю правою фігурою пояснює нам, що на свій лад, для своїх окремих завдань, був оброблений церемоніяльний мотив античного мистецтва. Це ще більш ясно з аналізу фігур їздців, до чого ми тепер і перейдемо.

Вернемося до комонників лівої частини рельєфів. Посадка їх однакова й восходить в античність, як східню, так і класичну. І там, і тут любили виображати воїна верхівця (або воїна на колесниці), що їде зліва направо, і з причини цілком зрозумілої: лише таким чином розвертається вільний рух озброєної правиці, тоді як ліва, що тримає повода й ніби бездіяльна, напів закрита. Саме так—в русі з лівого боку на правий завше виображають св. Георгія, навіть і пізніше, коли святому почали надавати найріжнорідніші пози, що можна бачити на руських іконах XV ст. На наших же рельєфах поза верхівців однакова: вони трохи нахилилися корпусом над конем, повернувши груди та обличчя в $^3/_4$—себ-то цю позу треба розуміти так, що їздець трохи звісився корпусом з коня вперед праворуч, бо лише тоді можна побачити й забити ворога, який впав на землю.

Їздець на першому рельєфі трохи нахиляє голову, і цим виображено скупченість дії, руху; цеї тонкої детали нема на другому рельєфі. Спис верхівці тримають за самий край ратища, піднісши руку в плечі та лікті вище за голову, направивши його діягонально й проколюючи ворога на смерть: змія—в пащу, воїна—в груди. Спис видко на всьому протязі його ратища, а гострий край його виходить з другого боку проколотого тіла. Таке орудування списом характерне для античности (див. стелу Дексилея, саркофаг Олександра [1]) й обумовлене малою вагою зброї, бо тут сила удару залежить від розмаху та енергії руки. Орудування списом у середні віки було инше: тяжчий спис проходив по-під рукою, спущеною далі, і діяв власною своєю

[1]) Попадаються в античності й инші мотиви. Див. мозаїку «Бій Олександра».

вагою, яку їздець витримував усім своїм тулубом, притискаючись до спису [1]). На руських іконах св. Георгія ми навіть в дуже пізні часи бачимо традиційне заховання античного мотиву.

Лівий їздець рельєфа з драконами тримає поводи в лівій руці, спустивши їх до поясу,—поза, що також відома з античности і що відповідає добрій кавалерійській школі. Що-ж до щита, який ми бачимо позаду їздця, то треба припустити, що його прикріплено за спиною на ремінцях через плечі або груди, але відріжнити ці ремінці серед зморшків плаща неможливо.

Лівий їздець другого рельєфа тримає в лівій руці й поводи, і щит за його внутрішній (*ремінний*) держак [2]). *Тому рука зігнута в лікті, піднесена* вгору і проходить між корпусом їздця та шиєю коня, а через те трохи стиснута [3]). Нема сумніву, що цей їздець, який також восходить до ходячого шаблону, трактований менш вдало, можливо, тому, що скульптор мав на увазі не тільки шаблон, а ще щось инше, на що вказує куафюра воїна.

Перш, аніж перейти до розгляду деталей, проаналізуємо, як сидить їздець, що на правій стороні рельєфа.

На першому рельєфі їздець сидить на коні просто, не звертаючи уваги на дракона і на свій власний вчинок, як це ми вже зазначили вище. Це справляє враження такого механічно певного себе руху, коли прямовисно спущений спис завше попадає в свою точку опертя,—тут у пащу дракона. *Поза не тільки спокійна, але й урочиста. Це збільшується також* тим, що ліва рука, яка тримає натягнуті поводи, віднесена назад і лежить на стегні; цей мотив міг бути викликаний або натягненням повода, щоб стримати баского коня, або виразом граціозного в позі. І той, і другий випадок, разом із попередніми вказівками, однаково упевнюють нас у тому, що перед нами образ церемоніяльного виїзду, тріумфу. Можемо з византійського мистецтва зазначити аналогії: плитка Барберині дає нам мотив прямовисно спущеного й твердо опертого на землю списа, який імператор тримає трохи нижче краю ратища, але вже підніcши руку, як і наш верхівець [4]). Мотив заокруглено зігнутої коло стегна руки знаходимо на керченському блюді, а також на скриньці з Труа. Всі три випадки—виображення імператорських тріумфів. Для нашого-ж мотива рельєфа треба лише вияснити присутність одного атрибута-дракона... Про це ми скажемо наприкінці, а тепер ще звернемо увагу на те, що поворот у $^3/_4$ комонника нашого рельєфа просто таки суперечить його рухові (порівн. те, що сказано вище) і може бути пояснено лише позуванням; не дурно-ж і в коня ми бачимо натяки на постановку в $^3/_4$, що восходять до дуже далекого прототипа. Найвизначніший з цього погляду взірець—пластинка Барберині, вибирає саме такий поворот для виображення тріумфатора; те-ж бачимо і на керченському блюді, де імператор повернув голову зовсім en face. Щоб

---

[1]) Див. про це в статті Я. І. Смірнова, Устюжское изваяніе св. Георгія, Моск. Больш. Успен. собор. (Древности. Труды Москов. Археол. Общ. т. XXV М. 1916 р.), сс. 131—249. *Можна простежити, як на Заході мінявся мотив у «романському» мистецтві,* а саме в «ломбардському», де грецько-східні джерела були дуже сильні. Див. майже повну аналогію коней та їздц в у рельєфі «Георгій забиває дракона» на дверях у Трані (1160 р.) і Монреалі (1186 р.) з нашими рельєфами. (Venturi. Storia dell'arte italiana. II. с. 566, рис. 391, 393). Передавання кар'єру коня заховується особливо довго. Див. архівольти порталу церкви св. Миколи в Бара, де грецько-східній вплив був особливо сильний, а також люнет порталу Ферарського собору та мармурову балюстраду церкви св. Рестітути в Неаполі (Venturi op. cit. III, рис. 140, 170, 522).

[2]) Ремінці щита перехрещуються також на рукаві лівої руки.

[3]) Збруя і стремена на наших рельєфах так оброблені, що нічого не дають для хоч якихось висновків. Підвіски на збруї зустрічаються і в східньому, і в грецько-римському, і у византійському мистецтві.

[4]) Костянтин Порфирогенет пише, що імператор, в'їжджаючи на іподром, спиняється і встромлює спис вістрям прямовисно в пісок.

покінчити порівняння пластинки Барберині і нашого рельєфа що-до церемоніялу, зауважимо таку добірність, тонкість роботи цеї пластинки, з якою скульптор наважився передати вираз обличчя: доброзичлива усмішка грає на устах імператора. Надзвичайно цікаво, що відблиск цеї усмішки добре можна помітити й на обличчі верхівців першого київського рельєфа: широкі вилиці й повні щоки відтінені в усмішку. Разом із тим бородате обличчя з кучерявим волоссям і цею усмішкою не має індивідуальних рис. Перед нами византійський шаблон людини середнього віку, який, можливо, восходить до античности (варто звернути увагу на статую Марка Аврелія).

Перейдемо до правого верхівця другого рельєфа.

Він сидить на коні самісінько так, як і правий верхівець першого рельєфу. Знову перед нами церемоніяльна їзда, коли їздець повертається своїм торсом, плечима та обличчям до глядачів, а коня виображено в профіль з тими-ж ухилами, до $^3/_4$, про які ми казали вище. Дві деталі викликають окреме обмірковування, а саме положення рук.

Ближча до глядача ліва рука зігнута в лікті та кисті й тримає спис діягонально, так що він висить вістрям вгору і краєм ратища до землі. Так тримати списа надзвичайно невигідно, особливо для церемоніяльної сцени: по-перше, вивертається кисть руки; по-друге, спис кладеться на плече, що зараз же надасть вираз втоми, слабости, яка суперечить ідеї сили, що лежить в основі всякого тріумфа. Тріумф вимагає, щоб спис в діягональному положенні тримали висунувши вперед і вістрям угору, в напрямку руху верхівця. Що це так, видко з скульптури скриньки з Труа, про яку ми вже казали. Там імператор, що їде в правий бік, тримає в правій руці висунутий вперед спис вістрям вперед уверх [1]).

Для симетрії геральдичної композиції, імператор, що їде ліворуч, тримає списа у лівій руці, себ то в тій, яка ближча до глядача й яку можна бачити всю, але також висунувши спис наперед, вістрям вперед уверх [2]). Так просто було осягнуто рівновагу; річ у тому, що звичайний образ імператора на скриньці з Труа—міститься праворуч, а лівий у дійсності є лише відворотним образом; тут припущення, що друга фігура вміщена «за-для симетрії», цілком можливе, хоч могли бути й инші причини появи двох фігур (напр., рівночасне царювання двох імператорів). Зауважимо, що списи імператорів природньо виходять з центру тому, що обидва імператори їдуть з центра в протилежні сторони, а не назустріч один одному, як комонники на нашому рельєфі.

Композиція нашого рельєфа показалася невідповідною для мотиву тріумфатора; вимоги симетрії геральдичного стилю примусили повернути списи назад, ніби-то нахиляючи його до плеча; через те зменшився ефект тріумфу, а проф. Петров помилився й почав шукати спільної акції з лівим верхівцем, що вбиває ворога. Тим часом сам скульптор, як видко, хотів виправити мотив, надати йому життя й активности справжнього тріумфу, уникнути тої абстракції й символізму, що ми його зауважили в першому комоннику першого рельєфа.

Полагодити справу можна було лише в такий спосіб—надати життя й руху правій руці. Тому поводи й накинуті на бездіяльну ліву руку, що тримає списа, а праву руку піднято на тлі щита з двохперстним жестом. Треба гадати, що щит тримається на ремінці навколо руки, але цього не видко по-за шиєю коня.

Таким чином поза верхівця набирає повного змісту, і то не через якісь символи, а відповідно до реалій життя. До цих реалій відноситься

[1]) Для раніших часів див. керченське блюдо і медальйон Юстиніяна, Стржиговський і Покровський, op. cit., т. I і рис. на с. 34.

[2]) Другі руки імператорів (лівиця у правого й правиця в лівого) тримають поводи.

церемоніяльне піднесення руки з двома перстами, що ні в якому випадку не доводить «священної» теми й «святости» верхівця. Перед нами жест привітання, яким він утворився ще в добу античности і як-раз на римському ґрунті. Життя на форумі з давніх часів виробляло жестикуляцію оратора, ватажка й демагога перед юрбою. Відома бронзова статуя Авла Метелла, яку відносять на кінець республіки, але яка заховує в собі риси ще етруського мистецтва: саме права рука піднесена, вказательний та середній пальці витягнуті, підмізинний та мізинець трохи підогнуті. У відомої ватиканської статуї Августа витягнутий лише вказательний палець і до нього приложений великий, решта підогнуті. Безумовно, піднятою була права рука імператора Тита на рельєфі його арки, але не залишилося ніяких слідів того, як були зложені пальці.

Переможець на арені підносить руку з двома витягнутими пальцями, як це ми бачимо на мозаїці з Ненніга коло Тріра, кінця III в. н. е. [1]).

Цей жест перейшов у византійське мистецтво як для виразу привітання, так і для виразу тріумфа. Саме з цим жестом ми бачимо образ Ісуса Навина в славному ватиканському сувою (свитку) V—VI вв. На одному малюнку Ісус Навин розмовляє з ангелами перед ієрихонськими мурами [2]) на другому—з'являється перед переможеними царями [3]).

Двуперсне благословення могло-б потвердити ту гадку, що перед нами образ святого, але ми бачимо, що це може і не благословення; див., наприклад, на жерця, що звертається з двоперсним жестом до богоматери в сцені «Проби водою» («Испытанія водою») на пластинці диптиха з слонової кости із збірки гр. Г. С. Строганова в Римі [4]). А в нашому образі нема доказів святости обличчя. Доводиться робити висновки з сукупности даних. Тому тут же ми поговоримо про німби.

Річ усім відома, що німб зустрічається не в одних лише святих. Византійський імператор майже завше виображався з німбом; що-ж до сцен параду (тріумфального в'їзду, вінчання на царство, фігурування в святкуванні перемоги над ворогом, церковних процесій обдарування храма або жертв і т. ин.)—це обов'язковий припис, принаймні для доби по іконоборстві. Про це нам оповідають мозаїки, фрески, мініятюри, слонова кість, емаль та инше. Одначе не тільки імператори та імператриці діставали німб, але і їх діти, коли вони брали хоча-б номінально якусь участь у кермуванню державою. Так, напр., на срібному щиті Феодосія, 388 р., і він, і обидва його сини в німбах і діядемах [5]). У ватиканській Псалтирі Барберині, македонської доби, вся імператорська родина з німбами [6]).

В Псалтирі Національної Бібліотеки родину Олексія Палеолога також виображено в німбах, за винятком лише малих дітей [7]). Німб має і кн. Володимир на монетах, що були випущені ще за його життя, коли його ще зовсім не уважали за святого, а також Ярослав і инші князі на їх монетах [8]). На диптиху консула Анастаса, 517 р., ми бачимо голову консула на тлі

---

[1]) Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte, Leipzig 1911, сс. 522—523, рис. 949. Можливо в цьому випадку цей жест близький до значіння адорації, благання, бо від глядачів могла залежати дальша доля переможця на арені.

[2]) Diehl, op. cit. рис. 118.

[3]) Ibid. рис. 117.

[4]) Д. В. Айналовъ, Пластинка диптиха изъ слоновой кости изъ собранія гр. Г. С. Строганова въ Римѣ. (Археол. изв. и замѣтки. М. 1893. № 6, с. 204).

[5]) Стржиговский и Покровскій, op. cit., с. 10. Табл. V.

[6]) Diehl. op. cit, рис. 185.

[7]) Див. прорись у Бойє. «Ист. визант. иск.». Також Трачевскаго «Ист. средн. вѣковъ». П. 1897, с. 510.

[8]) Толстой и Кондаковъ. «Русскія древности». IV. Спб. 1891 р., с. 167.

мушлі,—ніби на німбі [1]). Такий же мотив ми зустрічаємо у виображенні святих серед пластинок крісла єпіскопа Максиміліяна [2]).

Вживання німба у виображенні владущої особи в урочистій обстанові так загально відомо, що аж дивно, як всі, хто говорив про київські рельєфи, забули про це. Вживання німба не означає навіть того, що це посмертний образ когось, а не то що святости. Не можна не згадати про німб фігури ночи на мініятюрі відомої Луврської Псалтири XI в. [3]).

Спинимося ще на деталях у виображенні правого верхівця другого рельєфа. Насамперед вражає його обличчя.

Правий верхівець першого рельєфа має, як ми вже це зазначили, схематичну усмішку, що восходить до старовинного шаблона, кучеряве волосся й продовгувату бороду типа Марка Аврелія. Перед нами шаблон «середньовіччя», якому бракує індивідуальности; варто уваги, що в той же час і мотив тріумфатора звязаний з символічними, а не реальними деталями.

Правий верховець другого рельєфа, як ми зазначили вище, хоч трактований невдало,—а може як-раз через цю невдалість трактовки — набув реалізму,—за винятком німба, звичайно. Ми не хочемо цим сказати, що мистець взяв з натури жестикуляцію верхівця, але її можна припустити в натурі за прикладом византійських церемоній.

Цей реалізм підкреслений індивідуальністю обличчя, трошки клинуватого, з довгим носом, довгими вусами, що звисають униз, голеною бородою, широкими бровами, бистрими очима і одвертим виразом обличчя. Волосся з проділом посередині зачісане вниз і назад, утворюючи, як у селян, вигиб у зовнішній бік; він, очевидно, лежить навколо всеї шиї, але на виображенні його видко лише з правого та лівого боків нижче за вуха у вигляді пасом або локонів. Конче треба зазначити також особливу старанність в обробленні саме цього обличчя порівнюючи з иншими. На чолі, нижче волосся, йде вінець або діядема з кульчиків, або, можливо, з втиснутих бляшок. Діядема ця у всякому випадку не імператорська, а царська (στέφανος), бо імператорська діядема вже з доби Юстиніяна II (566—578) звичайно буває з підвисками (бовкунчиками) [4]). Тих, хто бажає більш докладно знати про надання византійськими імператорами цісарських вінців варварським,—*з погляду Византії—володарям, а між ними і руським князям*, відсилаємо до розвідок Кондакова [5]).

Отже, ми знову стикаємося з реальними рисами у виображенні правого комонника на другому рельєфі.

Цікава також ще одна обставина цього рельєфа, а саме та, що обличчя лівого верхівця, досить таки шаблонове, без вусів і дуже подібне до обличчя лівого верхівця першого рельєфа, має таке-ж волосся і так само зачісане, як і верховець праворуч; зовсім ясно видко крім того, що це зачіска волосся, а не якась окрема шапочка. Цим порушений тип святого воїна, такий яскравий з своїм кучерявим волоссям на першому рельєфі і такий типовий особливо для Георгія Побідоносця [6]), але так само і для Дмитрія

[1]) Diehl. Op. cit. рис. 139.

[2]) Ibid. рис. 144.

[3]) Ibid. рис. 274.

[4]) Стржиговскій и Покровскій, op. cit. с. 32. Фармаковскій. Визант. пергам. рукописный свитокъ съ миніатюрами (окремий відбиток з «Изв. Рус. Археол. Ин-та въ Константинополѣ», т. VI, вип. 2—3). Сс. 44—46. Кондаковъ. Византійскіе эмали. Сс. 221, 227.

[5]) Кондаковъ, Изображеніе русской княжеской семьи по миніатюрамъ XI в. СПБ. 1906. сс. 60, 61, 73. (Кондаков зазначає жіночу діядему, зібрану з кіотців, серед речей київського клада. 1889 р). Кондаковъ. Русскіе клады. СПБ. 1896, с. 145 і далі.

[6]) Див. Фраткинъ, «Рельєфное изображеніе св. Георгія въ порталѣ Георгіевскаго собора въ г. Юрьевѣ-Польскомъ». («Свѣтильникъ», ч. 9—12, 1915 р., сс. 89—96)

Солунського, Федора Стратилата та Федора Тирона. Ми мусимо визнати, що ця деталь зачіски від правого верхівця перенесена на лівого, а не навпаки, бо в усьому иншому вид лівого верхівця зовсім шаблоновий і подібний, як ми це що-йно зауважили, до виду відповідного верхівця першого рельєфа. Отже оригінальна зачіска—привнесення до шаблонового виду—більш органічна на оригінальнім обличчі. Пояснення цього привнесення може бути дане лише в результаті де-якого загального висновку, про що далі. Зауважимо поки, що діядеми лівий комонник не має.

Спинимося на одягу верхівців. Закревський зазначив римський одяг, що складається з панцера та короткого жупана, який видно з-під панцера; він остільки короткий, що закриває коліна лише тому, що людина сидить. На ногах штани і, як зауважив Закревський, гусарські чоботи (спереду їх халяви вищі аніж ззаду, й зрізані навскіс). На плечі накинуто плаща, що застібнутий фібулою на грудях; плащ має за спиною і має форму серпа. Переданий він в утрировній стилізації, про що вже було зазначено вище [1]).

Відносно мотива тріумфатора Стржиговський зазначає з приводу Барберинієвої пластинки, що одяг Ахілеса з голими ногами та сандаліями зникає в V в. [2]) На керченському блюді III в. — вже східній одяг [3]). Н. В. Покровський цей одяг (гаптований жупан і довгі штани, але без високих чобіт) просто порівнює з одягами сасанідських царів-комонників [4]).

Плащі, що мають за спиною, але без фібул, відомі з античного мистецтва, як реалістичний і разом із тим ефектовний декоративний мотив. Його уживалося до швидко рухаючихся фігур. У византійському мистецтві він поширився і на мотив тріумфатора, де його зовсім не оправдувала швидкість руху,—див., напр., скриньку з Труа. Схема плаща дістала вигляд ніби-то шапки, або, приймаючи на увагу лише контур,—серпа. Цей шаблон по іконоборстві став постійним і зустрічається у власне Византії [5]), слов'янських країнах [6]), Італії [7]), Росії [8]), на Кавказі, пам'яткам якого ми повинні будемо тепер віддати більш уваги, бо й вони носять той самий грецько-східній стиль. Мотив заховувався дуже довго, дав силу взірців і загально відомий. Проте найближчі суворістю та схематизмом шаблона аналогії наших плит безперечно належать Кавказу, а особливо у виображенні св. Георгія, що такий популярний в Грузії і що має там силу пластичних образів [9]).

Вже в грецькій античності ми бачимо замісць голих ніг—штани на випуст (саркофаг Олександра), а високі чоботи з'являються лише на пам'ятках у осіб варварського походження, звичайно, східнього. Ця деталь поширюється у византійському мистецтві по добі Юстиніяна (мистецтво, очевидно, пасе задніх порівнюючи з побутом).

Відомий образ св. Георгія на монетах Ярослава; там ми також спостерігаємо кучеряве волосся. (Толстой и Кондаковъ. Op. cit. с. 169).

[1]) У правих комонників обох рельєфів сталася плутанина: край плаща, що має в повітрі, не є продовження його, як це повинно бути, а виходить з-під нього на лівому плечі, як якась цілком окрема, незрозуміла й непотрібна частина одягу. З рельєфа із Труа видко, що край плаща буде маяти лише тоді, коли фібула опиниться на плечі наслідком сильного руху. У наших комонників фібула на грудях, як це повинно бути, в стані покою Звідси й повстала плутанина; церемоніяльність задуманої пози збила з пантелику скульптора.

[2]) Стржиговскій и Покровскій. Op. cit. с.с. 13—16.

[3]) Ibid. с. с. 16—20.

[4]) Ibid. с. 26.

[5]) Скринька з Труа.

[6]) Охридські двері.

[7]) Приклади вище.

[8]) «Прилепи» Дмитрієвського собора. Ладозька фреска.

[9]) Веселовскій. Op. cit. II, с.с. 52 і далі, 66.

Самий панцер верхівців на київських рельєфах навряд чи можна цілком певно віднести до типу римського. На першому рельєфі панцер не виливаний, як на багатьох римських статуях і рельєфах, а зроблений з окремих бляшок, які, що правда, заходять щільно одна на одну й наближають панцер до римського типу.

А. М. Павлинов зазначає, що є подібний панцер на іконі св. Георгія на Кавказі, в Іллорі, і визначає його як римський, так само як і пізнєримську зачіску в дрібні кучері [1]). Такий же панцер у св. Георгія, забиваючого дракона, про який згадує гр. П. С. Уварова в її опису Аджарії; инші деталі не подібні до наших київських рельєфів крім короткого жупана та високих чобіт. Гр. П. С Уварова називає цей рельєф варварським і відносить його до XIV в. [2]). Той же панцер, цілий одяг, плащ серпом і кучеряве волосся знаходимо ми на грубому виображенні св. Георгія (або Дмитрія Солунського?), що забиває людину у високій шапці на взірець камілавки, в Рачі [3]); також на іконі того-ж святого, себ-то Георгія Побідоносця (про це свідчать написи), з села Мравал-дзалі [4]); тут не тільки панцер з набора квадратових бляшок, але навіть серповидний плащ, виполосований паралельними лініями, як на київських рельєфах. Цікаво, що цей образ ближчий до Барберінієвської пластинки тріумфа, ніж до звичайного бою Георгія: кінь ступає по ворогові (тут—по людині, як це зустрічається на образах св. Георгія) [5]), а спис прямовисно встромлений в його голову й має зверху ратища хрестика,—отже верховець тримає спис нижче края ратища. Порівн. правого верхівця першого київського рельєфа, старшого ніж Мравал-дзалійський образ: їде верхівець також з правого боку рельєфа на лівий [6]).

Перше ніж сказати про типи Георгія-верхівця на кавказьких рельєфах і про їх композиційне розроблення, зауважимо, що зазначений панцер з бляшок—спільний і з византійськими виображеннями, напр., на скриньці з Труа. Цей панцер звичайно доходить до пояса, бо не дуже гнучкий і заваджає сидіти. Коли до нього не прироблено підвісок з металу, то нижче пояса хвилює м'яка тканина одягу до колін (коли фігура сидить, то закриває коліна).

На першому київському рельєфі є одна особливість: нижче пояса одяг не хвилює в повітрі, а дуже напнутий, і його треба визнати за шкіряний оборонний фартух,—деталь варварського походження. Цим одяг київського першого рельєфа порушує стару традицію як византійських, так і грецько-східніх (зокрема кавказьких) виображень, але можливо його виправдує життя або якась новіша традиція, про яку ми не знаємо за браком пам'яток.

Ще більш порушує стару традицію одяг комонників другої київської плити. Правда, ми здибуємо типові для грецько-східнього, зокрема кавказького, а також византійського мистецтва деталі: чоботи й штани, короткий жупан в складках, що стирчить з-під панцера (ці складки стилізовано паралельними лініями) та серповидний плащ.

---

[1]) Про це ми зазначили вище. Павлиновъ, Церковь въ Иллори (Матеріалы по археологіи Кавказа. М. 1893. Вып. III), с. 19, табл. VIII.

[2]) Гр. П. С. Уварова, Аджарія (Мат. по археологіи Кавказа. Вип. II), с. 40. Робота, справді, проста, примітивна, але ускладнена якимись привнесеннями, і її треба проаналізувати пильно на ґрунті мистецтва инших часів, пізніших за наші київські рельєфи.

[3]) Гр. П. С. Уварова, Рача. (Ibid). с. 112, рис. 88.

[4]) Ibid. с. 123, рис. 99.

[5]) Веселовскій, op. cit. сс. 71 і далі.

[6]) Дуже подібний верхівець на стеатитовій пластинці XI - XII вв., яку наводить Schlumberger (L'épopée byzantine. T. II, с. 132). Верхівець їде зліва направо, тримає спис, як імператор на Барберінієвському рельєфі. Плащ у нього серпом.

За це замісць панцера до пояса з бляшок ми бачимо довгий одяг, що гнеться в талії; його зроблено у вигляді смуг, що охоплюють фігуру й звязані поміж собою рядами втиснутих пластинок. (Див. одяг з таких самих бляшок на св. Георгії собора в Юр'єві Польському). Треба згадати, що цей вироб складається з товстих ремінців і металевих бляшок; лише тому він може гнутися й придатний для верхівців, не зважаючи на свою довгість. Отже ми бачимо на київських рельєфах одяг, що витворює традицію не в усіх її деталях, а збочує до широкого вживання шкір у вояцькій зброї, що звичайно визначається як риса варварського, особливо полуднево-руського побуту (так званого «скитського»). Це вже одно змушує стриматися від гадки, що обидва рельєфи привозна грецька робота, як гадає Врангель.

Спинимося тепер на ворогах, що лежать під їздцями київських рельєфів.

Дракон у вигляді гадюки є звичайним атрибутом у виображеннях св. Георгія. В античному походженні цієї гадюки, що звивається в кільця, не можна мати ніяких сумнівів. Боротьба з гадюками відома в античності з дитячого героїчного вчинку Геракла (див. фреску в домі Веттіїв у Помпеях), з пригоди Лаокоона та инших, а образ гадюки — принаймні з спартанського архаїчного рельєфа, що представляє героїзованих предків. Правда, античні дракони були складніші своїм зовнішнім виглядом, але є й звичайні, гадюкоподібні (див. етруську стелу з Болоньї[1]), I в. н. е.). Нема сумніву, що гадюка завдячує своєю популярністю в християнському мистецтві—дияволові, що спокусив Єву; звідси могло бути перенесення змісту: гадюка—диявол, поганство—диявол, отже гадюка—символ поганства. Зазначено, що як у грецьких переказах, так і в инших народів дракон-гадюка иноді символізує поганство[2]). У такому значінні може фігурувати гадюка під правим верхівцем першого київського рельєфа, бо своїм мистецьким виразом вона є безумовно символ, як це ми й показали вище[3]).

Але дракон-гадюка в східньо-християнському мистецтві зберіг ту пластичність закрутів петлями та зигзагами, що розпластані на тлі рельєфа, яка властива античним і старо-християнским складним «чудищам»-потворам із гадючими хвостами. Див. напр. олтар із весіллям Посейдона й Амфітрити Доміція Агенобарта, кінця II в. до н. е. А катакомбні розписи й старохристиянські саркофаги дали античному драконові перше право громадянства в християнському мистецтві (див. пригоди Іони). Для теми св. Георгія вживалися як більш складні типи драконів з лабами[4]), так і прості, гадюковидні.

Ми вже зазначили вище, що дракон під правою фігурою першого київського рельєфа—виконаний кепсько; можна зауважити, що перша від голови петля не звязана з рештою тулуба. Це пояснюється невдалою композицією під такою постановкою коня, що не була розрахована на таке з'єднання, а мистець, не маючи шаблона, не дав собі ради з проблемою утворення нової композиції.

Треба ще сказати кілька слів про вбитого воїна, що лежить під конем лівого верхівця другого київського рельєфа. Насамперед про позу його: тут нема античної класичної традиції, де завше виображалося боротьбу комонника з ворогом у живій дії, або принаймні у складних комбінаціях форм

---

[1]) Springer-Michaelis, op. cit, c. 435—436, puc. 810.

[2]) Веселовскій. Op. cit. c. 12,70 і далі.

[3]) Євсевій оповідає про виображення Костянтина Рівноапостольного, де він бореться з гадюками.

[4]) Див. пізні взірці сюжета як на заході, так і на сході Европи; але і в раніші часи цього не цуралися. От таке Ладозьке виображення.

(див. наші уваги вище)[1]). Коли-ж ворог лежить зовсім не рухаючись, то це характеристично для сцени тріумфа, де і самого верхівця позбавлено великої активности; так розуміло цей мотив і власне-византійське мистецтво.

На нашому рельєфі забитий лежить платом (трохи на $^3/_4$), і є вже мертвим тілом, хоч і тримає ще в правій руці списа, а в лівій щита. Це справляє таке враження, що воїн був повалений, мов деревляна лялька, бо не зігнувся і не перемінив жестів своїх, які були у живого. Навряд чи можна робити якісь висновки з того, що воїн лежить спиною до верхівця. Ми не можемо знати, чи тікав він від верхівця, чи змагався з ним; річ у тому, що в повороті голови, плечей та тулуба лежачої людини і в напрямі списа верхівця допущені такі суперечності, які ніяк не можна погодити хоч з якимись реальними уявленнями про хід бою та закінчення його. Мистець уявляв собі цілком незалежно одно від одного—і скачучого верхівця, і байдужно лежачу фігуру[2]), і спис, що її проколює. Лише в мистецтві класичного сходу так хижо і в той же час байдужно накидають під ноги переможцеві тіла ним забитих ворогів, а він варварськи зарозуміло й разом із тим наївно святкує перемогу, що не може бути й гадки про те, щоб хтось міг змагатися з ним. Трупи забитих ворогів там дійсно набирають характеру повалених показових манекенів. Ми бачимо це в мистецтві Єгипту й Асирії; звідти мотив перейшов до мистецтва сасанідського, грецько-східнього, на Кавказ і до нас на Русь[3]).

Що-ж до костюма та зброї лежачого воїна, то на ньому панцер та жупан, у руках спис та щит такі самісінькі, як і у верхівців; але плаща нема, а на місці ніг якісь додаткові паралельні зморшки м'якого одягу, які до того витерлися, що не дають змоги зробити якийсь висновок. На голові гостроверхий шолом з нащічниками, з якого спускається кільчуга, що затуляє шию; аж вражає подібність цього шолома до тих, що їх уживали на Русі в до-монгольську добу.

Обличчя оброблене грубо, аби-як: перед нами байдуже відтворення людини середнього віку, з бородою, вусами, просто обрубленими, довгим носом та щоками. Нема й натяку на византійський шаблон на обличчях лівих верхівців «монаршої» усмішки правого верхівця першої плити або індивідуальної тонкости правого верхівця другої плити. Але як-раз повна відсутність византійського шаблону й східні риси одягу змушують визнати в убитому воїні варвара.

Звернемося до де-яких із рельєфів Кавказу, щоб спробувати пояснити наші виображення в цілому, а потім скористати з зробленого аналізу. Перераховувати кавказькі рельєфи, що збігаються з нашими рельєфами і в мотивах і в окремих деталях,—значило-б занадто втомлювати читача. Почасти ми перерахували їх, коли досліджували костюм. Східній стиль властивий київським рельєфам звичайна річ у виображенні верхівців на кавказькій скульптурі. (Див., напр., плиту іконостаса зруйнованої церкви поблизу оселища Ольжинського; на ній св. верхівець має короткий одяг; і стиль, і мотиви—східні. Плиту цю відносять до XII—XIII вв., і вона дуже близька до наших рельєфів[4]).

Цікавий хрест з села Геби, варварської роботи, зроблений з старовинних бляшок—пластинок[5]). Там ми бачимо образи цілого ряда верхівців; серед них—св. Георгій, хоч можливо це й св. Дмитрій Солунський. Їздець то грає конем, то вбиває дракона; тоді кінь скаче через нього. Те-ж саме

---

[1]) Див. напр., рельєф «Бій Траяна з Даками» на арці Костянтина в Римі.

[2]) Лежання на боці зустрічається у грецькому архаїзмі.

[3]) Див. сцени боїв у багатьох грецьких і руських рукописах.

[4]) Гр. П. С. Уварова, Абхазія (Мат. по археол. Кавказа. Вип. II), с. 20—21, мал. 9.

[5]) Ibid., Рача, с. 112, мал. 86.

й у виображенні верхівця, що вбиває ворога, як у київському рельєфі. Але пластинки цього хреста пізніші як наші рельєфи, що ясно з того, як тримають списа святі; тут уже все зовсім чуже античній традиції й близьке до західнього середньовіччя. Мабуть ми маємо тут твір XIV—XV вв. Мотив скакання через дракона разом із иншими деталями зберігається разом із східнім стилем дуже довго, напр., в образі св. Георгія на футлярі XV ст. для черепа цього святого, з церкви в Горі[1]), або на іконі 1653 р. у тій самій церкві[2]). Всі збочення від зазначеного типу потрібують окремих пояснень, як, напр. зазначений вище образ з Мравал-дзамі, і зустрічаються нечасто.

От напр., по обох боках входа до церкви в Ахашені ми знаходимо цілу композицію, і до неї є написи[3]). Ліворуч Нігварай, син Суармага, що збудував церкву, праворуч св. Георгій на коні вбиває лежачу людину; у виображенні нема сили натиску, і кінь йде ходою, а не скаче. Але тут незвичайне вже одно те, що святий їде з правого боку в лівий. Хто був цей будівник церкви,—невідомо; нема й дати; але церква дуже старовинна. Можливо, що св. Георгій своєю процесіональною поїздкою ілюструє епізод із життя того, хто збудував церкву, і ця обставина зруйнувала звичайний мотив. Перед нами композиція, подібна до київських, хоч можливо і з иншим змістом.

Ми знаходимо добре звязану композицію геральдичного стиля частенько[4]), але зміст її що-разу може бути инший. Щоб покінчити з цим припущенням подвійного виображення святого верхівця на київських плитах, зазначимо, що цей варіянт змісту композиції зустрічається на одній кавказькій рельєфній іконі пізнього часу, а саме 1647 р. в Іллорі[5]). Ікона ця має чотири частини, представляє діянія св. Георгія, має також написи, Вгорі ліворуч Георгій убиває дракона, через якого жене його кінь; плащ, що його застьобнуто фібулою, реалістично хвилює за вітром. З правого боку йому назустріч поважно їде той самий Георгій; плащ його має серповидний вигляд; на коні сидить маленьке полоненя, якого звільнив святий з неволі хораснійської, як це проголошує напис.

Композиційна близькість до першого київського рельєфа надзвичайна, і ми тут же скажемо, що права частина композиції є тріумф, знайдений мистцем у житії святого і вложений в схему, вироблену не в XVII в. і не в цьому житійному сюжеті ікони.

Сюжети тріумфального характеру—можливо звязані з долею тих, хто будував церкви—зустрічаються на Кавказі навіть пізньої доби. Так, напр., на західній та південній стінах церкви XVI ст. у Кабліянському межигір'ї, є геральдичні композиції двох комонників, що одягнені в короткі жупани і що їдуть назустріч один одному, а коні їх грають під ними[6]). Але є композиції лише з мотивами боїв, без тріумфу.

В Нікорзміндській церкві, за Кондаковим—XI в., знаходимо поставлених двох верхівців, одноіменних з тими особами, що брали участь в будуванні церкви; це видко з написів до них[7]). На східній стіні різьблені рамці з іко-

---

[1]) Гр. П. С. Уварова, Тифлисская губернія (Ibid), с. 162—163, мал. 142.

[2]) Ibid, с. 163, мал. 143. В обох випадках є й нові деталі.

[3]) Е. Такайшвили, Церковь въ Ахашени. (Мат. по археол. Кавказа, вып. XII, с. 7—8, табл. II, 3—4.

[4]) Зауважимо, що ця композиція звичайно на Кавказі прикрашає стіну, нічим і ніяк від неї не відріжняючися, що зовсім відмінне від наших рельєфів (див. наші уваги вище).

[5]) Павлинов, op. cit., с. 20—21, табл. X.

[6]) Гр. П. С. Уварова, Кабліанское ущелье (op. cit.), с. 69, 71, мал. 56, 57.

[7]) Толстой и Кондаковъ, Русскія древности IV, 63—64; Уварова Никорзминда (op. cit.,) с 127—129, 134—135. Табл. XLIV, XLV, XLVIII. Уварова заперечує датировку Кондакова.

ною Преображення. Ліворуч від них верхівець убиває дракона, перескокуючи через нього на коні (св. Георгій?); ліворуч верхівець скаче через лежачу людину (св. Дмитрій?). Обидва верхівці скачуть один одному назустріч. Їх східній мотив кар'єра виключає всякий натяк на тріумфальну процесію; зате й тлумачення їх легке, бо вичерпане шаблонами св. воїнів. Такі самісінькі два верхівці, що скачуть через своїх ворогів, є в люнеті західнього бічного вівтаря, по боках Спасителя. В написі згадується цар Баграт та його син Георгій [1]).

Особливо цікава для нас плита з рельєфами з церкви села Воронова в Абхазії [2]). Гр. П. С. Уварова відносить її до часів XII—XIII вв., проф. Д. В. Айналов—до VII—VIII ст. [3]).

Вгорі на плиті ми бачимо двох верхівців, що їдуть назустріч один одному,—асирійського типу, як зазначає Уварова, сасанідського, як каже Айналов, навіть своїм одягом, не тільки стилем рельєфа [4]). Під верхівцем, що ліворуч, ми бачимо дракона, під тим, що праворуч—людину; плащі верхівців мають в повітрі, але коні їх не скачуть через ворогів, і воїни їх не вбивають; дракон обплутує задні ноги коня лівого верхівця. Чи це не святі Георгій та Дмитрій? Можливо, коли взяти на увагу, що на низу плити виображено ще св. верхівця—Євстафія Плакиду [5]).

Виникає питання—чому-ж святі не б'ються з своїми ворогами, й ці здаються лише символічними атрибутами біля величних верхівців, що їдуть собі «церемоніяльно»?

Проф. Д. В. Айналов пояснює місце на рельєфі, де містяться ці верхівці, на підставі миланських і ечміядзинських диптихів: два верхівці заступають звичайних вікторій.

Цим, гадаємо ми, пояснюється їх церемоніяльна поза й те, що на місце мотиву бойця поставлено мотив тріумфатора. Безумовно, це мало певне значіння для того, хто замовляв рельєфа, і для того, хто його робив, і хто знає, чи справжні перед нами святі, чи одноіменні їм тріумфатори, при яких самі побиті вороги—лише атрибути без життя і дії.

У всякому разі кавказькі рельєфи, що споріднені стилем з київськими, дають зразки й святих воїнів в боях, і церемоніяльних виїздів, і відношення мотивів змісту до мотивів форми, і їх комбінації поміж себе. Все це погоджується з аналізом наших київських рельєфів, і тепер ми можемо звести докупи все здобуте для того, щоб зробити потрібні висновки.

Безумовно, не треба гадати, що київські рельєфи цілком залежать від кавказької скульптури; швидче й київські рельєфи, й кавказька скульптура мають спільне джерело в Малій Азії. Адже те саме, здається, повинно бути встановлене і для полудневого руського будівництва, що було сучасним нашому рельєфові.

Щоб не бути голословним, нагадаємо про рельєф, що його знайдено

---

[1]) Кондаков каже про образ богоматери та про двох Георгіїв (sic), див. Толстой и Кондаковъ, Русскія древности. Вып. IV. рис. 58 на с. 66.

[2]) Уварова. Абхазія, op. cit, с. 22, 23, табл. VII, VIII.

[3]) Айналовъ, Нѣкоторые христіанскіе памятники Кавказа (відбитка з «Арх. Изв. и Зам.» № 7—8, 1895).

[4]) Такого-ж сасанідського типу й св. Євстафій, що виображений внизу плити (див. Айналовъ, op. cit., с. 7—9). Див. сасанідських і асирійських верхівців, царедворців і царя на рельєфах в Атені X ст. (Толстой и Кондаковъ, Русск. древности, IV, с. 48—49) і таких самих верхівців і двох воїнів на рельєфі в Ані, VII—VIII ст. (Орбели, «Армян. Иск.» Нов. Энцикл. Слов. Брок. и Эфр. вып. 3. ст. 671). В Грузії сасанідські риси скульптури найбільш сильні в східній її частині (Орбели «Грузин. Иск.». Нов. Энцикл. Слов. Брокг. и Эфр. вып. 15, стр. 130—131).

[5]) Цілком східній тип Євстафія Плакиди і стилем і мотивом див. на рельєфі церкви Сіона в Атені (Уварова, Тифлисская губернія, op. cit., мал. 133).

в Керчі в 1895 р., сирійський характер якого зазначає Кондаков [1]). Плита має три пояси фігурних святих образів, і тут у нижньому поясі по боках Симеона Стовпника, їдуть назустріч один одному два верхівці, утворюючи геральдичну композицію. Їзда їх церемоніяльна, а списи спущено майже прямовисно вниз, як на Барберінієвському рельєфі, і як у правого верхівця першого київського рельєфа. Кондаков, зазначуючи західні деталі, говорить про можливість віднесення рельєфа до генуезької доби Кримського півострова, проте вважає стиль затиповий для грецько-східнього світу IX—XII вв.; він гадає, що обидва верхівці—святі воїни. Ясно, що ввесь рельєф зроблено на якесь спеціяльне замовлення, і воно й повинне уяснити таку велику урочистість геральдичної композиції. Цей рельєф є кільце, що звязує київські рельєфи з грецько-східнім мистецтвом.

Уже було зазначено, що стели з геральдичним виображенням двох верхівців, що їдуть назустріч один одному, зустрічаються на півдні Росії ще з античних часів. Див. стелу I в. н. е. з Керчи [2]).

Тут буде до-речи нагадати дані, які здобув проф. М. І. Ростовцев відносно пари верхівців, що їдуть назустріч один одному, відомої ще з еліністичних пам'яток півдня Росії. Відсилаючи всіх, хто хоче знати подробиці історично-релігійного характеру до надзвичайно цікавої статті проф. Ростовцева, зазначимо лише її загальні висновки. Композиція звязана з іранською ідеєю про передачу богом влади церкві, яку оброблено в грецько-східні форми саме в Малій Азії. Вона відбилася в цьому обробленні у Скифів [3]), у Боспорському царстві [4]) у Сасанідів [5]) і взагалі, виявила себе дуже живучою, «ледве чи не до вчорашнього дня», як зазначає шановний дослідувач [6]).

Під впливом культу Мітри, два верхівці иноді набирають значіння двох богів, або навіть одного дублірованого бога. Це твердження проф. М. І. Ростовцев пробує обґрунтувати ріжними міркуваннями, не завше, на наш погляд, переконуючими [7]). Але що це завше—боги щасливої побідної війни, це є цілком певне [8]). В такому значінні й в такій зовнішній формі утворюються рельєфи; їх находять в країнах паннонських, придунайських армій Риму [9]), а самий культ заходить далеко на Захід [10]). Звичайні риси всіх цих пам'яток—масивні, важкі коні [11]), що спокійно стоять, або також спокійно йдуть, часто жест закритої долоні, або піднесених пальців, в якому проф. М. І. Ростовцев завше хоче бачити адорацію [12]), завше східній (умовний) одяг [13]); зустрічається довге берло, яке иноді висунуте наперед, а иноді навіть простовисне, оперте об землю [14]).

Під ногами коней обох верхівців,—або тільки одного,—лежить людина [15]) як символ [16]), або символічна риба, яку проф. Ростовцев готовий ототожнити з драконом, забитим святим верхівцем, як символом злої сили землі, що протиставлена небу [17]).

Без усяких натяжок сказати, що ідейне зближення з християнством а хронологічне й географічне з нашими київськими плитами виходить над звичайно цікаве. Можна поставити старе питання, в якій мірі християнські святі верхівці були спадкоємцями поганських образів, в якій мірі поганські

---

[1]) Кондаковъ, Русскіе клады, с. 34—37, мал. 8.

[2]) Kieseritzky und Watzinger. Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin 1909 Taf. XLIX, 683, c. 122.

[3]) Ростовцевъ, Op. cit., cc. 4, 5, 30, 55, 138. [4]) Ibid., c. 23, 30. [5]) Ibid., c. 30, 31. [6]) Ibid., cc. 31, 34, 55, 61, 140. [7]) Ibid., cc. 31, 32. 34, 35, 39, 42, 57, 58, 60. [8]) Ibid., cc. 42, 55. [9]) Ibid., cc. 37, 38, 40, 59. [10]) Ibid., cc. 60, 62. [11]) Ibid., cc. 2, 4, 25, 26, 31, 35, 135. [12]) Ibid., cc. 3, 25, 26, 31, 43, 139. [13]) Ibid., c. 41. [14]) Ibid., cc. 3, 26. [15]) Ibid., cc. 4, 31, 39, 42, 43. [16]) Ibid., c 43

[17]) Ibid., cc. 43, 55, 56.

рельєфні композиції, зазначені проф. М. І. Ростовцевим, могли відбитися на київських плитах. Отже може знову вернутися гадка—чи не виображені тут два святі на кожній плиті або чи не є це дублірування одного і того самого святого? Але дублірування божества, яке виводить проф. М. І. Ростовцев,—підкреслимо це,—з сути іранських релігійних ідей, в образотворному відношенні спирається на відсутність ріжниці протиставлених верхівців, що само по собі не можна вважати за певне. Вище ми говорили, що на поганських плитах не ставиться поруч бої та тріумфи, і ця обставина утворює безодню між нашими плитами й їх поганськими попередниками в розумінні вибору й оброблення мотивів, їх композиції й уживання того, що зветься артистичною формою. Тому зрозуміло, що тільки аналіз, який ми зробили, може переконати в певності того чи иншого артистичного генезису. А цим безумовно зараз же визначається пам'ятка, як щось утворене з певної нагоди, а не як майже механічна репліка. Всі прогріхи наших рельєфів промовляють проти цього.

Що-ж до зрозуміння ідеї рельєфів, то можливо, що ще була сильна традиція, яка колись оснувалася на їх поганських паралелях; про це ми скажемо нижче. Але як-раз Мала Азія повинна грати головну ролю в цій традиції, як про це свідчить проф. М. І. Ростовцев.

Отже визначимо точно, що саме виображено на київських рельєфах.

На першому рельєфі ліворуч ми бачимо образ св. воїна, який вповні відповідає типові Георгія Каппадокійського, як він склався на основі греко-східніх артистичних мотивів. Праворуч —образ тріумфатора, який їде церемоніяльно на коні, згідно з римською артистичною традицією, що перероблена на византійському—навіть власне царгородському—ґрунті. Разом з тим цей мотив не звязаний з спробою передати те, що було спостережене в натурі; тему трактовано повчаюче-абстрактно через введення символу, що зовсім чужий мистецькій будові мотиву. В одягу обох верхівців можна помітити ухил від традиції, можливо під впливом життя, що оточувало мистця; але бути вповні певним в цьому,—чи ще більше доводити, що мистець зробив це свідомо—абсолютно неможливо. Так само нема підстав вважати тріумфатора за святого, але значною особою, володарем він мусить бути.

Перейдемо тепер до другої плити. Ліворуч вирізано воїна, який вповні відповідає типові Дмитрія Солунського, як він склався на основі грецько-східніх мистецьких мотивів. Зачіска його наслідує зачіску правого верхівця. Убитий воїн, восходячи до грецько-східнього шаблону, має в одягу деталі варварські, можливо характеристичні для мешканців полудневої Росії XI—XII вв. Те-ж саме можна сказати про панцери всіх трьох воїнів, що можливо навіяло те життя, яке оточувало мистця.

Праворуч на другій плиті теж виображено тріумфатора, що їде церемоніяльно на коні, згідно з тою-ж римською артистичною традицією у византійській інтерпретації. В образі верхівця підкреслено залежність від життя в рисах індивідуального обличчя, в одмітній зачісці, в цісарській діядемі, в жесті. Зачіску безсумнівно свідомо передано лівому верхівцеві, щоб зазначити звязок між обома. Немає ніяких підстав вважати правого верхівця за святого; перед нами володар, але менший як імператор, і персонально відомий скульпторові. Нічого абстрактного й символічного (за винятком німба) в ньому нема.

Отже треба підібрати до правих фігур їх значіння так, щоб наші висновки були потверджені й разом з тим щоб кожна права фігура була звязана з лівою вказівками зоровими (на першій плиті—драконами, себ-то символом, на другій—зачісками, себ-то реальністю деталі).

З огляду на все те, що ми сказали на початку нашої розвідки, ми гада-

даємо, що на першій плиті праворуч виображено Ярослава Мудрого, тріумфатора над поганством-дияволом-гадюкою. Цьому відповідає й текста літопису за 1037 р. про будови Ярослава. Насупроти Ярослава виображено одноіменного йому св. Георгія.

На другій плиті праворуч виображено Ізяслава, також тріумфатора, а ліворуч—одноіменного йому св. Дмитрія Солунського. Але яку побіду ознаймує рельєф з Ізяславом?

Тут знов треба порівняти рельєфи. Обидва їх зробив без усякого сумніву один майстер, і в один і той самий час; мистець цей добре знав грецько-східнє мистецтво й навряд чи був руський [1]). Рельєфи зроблено за життя Ізяслава, й на його замовлення; мистець відтворив індивідуально обличчя князя (певна річ невідомо, до якої міри), і щоб йому догодити, переніс навіть на одноіменного святого характеристичні рисочки князя. Що-ж до образу Ярослава, то в часи, коли майстер робив рельєфи, вже треба було пригадувати, і він набув навчаюче-символічного змісту.

Спадає нам на думку, що зроблені були рельєфи в тому році, коли збіглися разом славна побіда з виконанням заповіту Ярослава. Цей рік—1060-й, коли спільна військова акція синів Ярослава під проводом Ізяслава винищили «поганих» Торків,—або наступний. Можливо, що по 1060 р., але не пізніше 1062 р., збудовано Дмитрієвського манастиря. Ізяслав був на верху слави. Тоді-ж він замовляє грецькому мистцеві зробити дві меморіяльні плити: на одній замовляє свій образ і свого патрона св. Дмитрія Солунського, тому він почасти був подібний до нього, і щоб він убивав Торка; на другій—зробити символічно образ свого батька, тріумфатора над поганством, та його патрона св. Георгія Каппадокійського [2]).

І хіба ми тут не вертаємося, що правда—в християнських образах, до тієї іранської ідеї, яку проф. М. І. Ростовцев, студіюючи дуже близькі композиційно поганські рельєфи, зазначив у Малій Азії, Персії, Полудневій Росії й Придунайських землях принаймні від IV ст. до н. е. до VI ст. н. е. [3]) Божественний побідник—патрон небесний і одноіменний йому земний володар, що протиставлені один одному, дані в символічному значінні перемоги над злом (поганством і поганими). Чи не знав майстер київських рельєфів поганських прототипів і лише модифікував їх мотивами пізнішого византійського та грецько-східнього мистецтва, а почасти й даними побуту? А може художня еволюція вже встигла підготовити новий композиційний варіянт з старих тем десь у глибині Малої Азії на протязі IV—XI ст.? Ми сами гадаємо, що був утворений вже варіянт, і не бачимо, щоб було якесь безпосереднє відношення між поганськими прототипами й нашими плитами. Але, певна річ, ми маємо тут діло з загальним культурним «іранізованим» ґрунтом, який заховав свої ідеї трохи не до «вчорашнього» дня [1]).

---

[1]) Шифер, якого вжито на рельєфи—походження руського, його вживали також на внутрішні карнізи полудневo-руських до-монгольських храмів.

[2]) Спроби дати портрет відомі вже з доби св. Володимира; як-раз його образ на монетах, хоч, певна річ, він зовсім не видає портрета. Руські портрети XI ст.—річ відома.

[3]) Про можливість іранських ремінісценцій в древньо-руському мистецтві говорив ще Буслаєв (Сочиненія, т. I, с. 526).

[1]) Питання про церемонії византійського двора з погляду засвоєння східнього ритуалу вимагає дальших і енергійних дослідів, зокрема і про імператора в тріумфі, що прямовисно встромлює списа в землю. Ця реальність, гадаємо ми, лежить між нашою плитою, що виображає Ярослава Мудрого, і іранізованим образом на верхній частині ритону, що з Карагодеуатха.