
МОНУМЕНТАЛЬНА ПЛАСТИКА В ЗОДЧЕСТВІ КИЄВА XII ст.

Є. І. Архипова

Розвиток кам'яної пластики давнього Києва обмежують кінцем X—XI ст. Критичний аналіз цієї точки зору і вивчення походження та стилістичних особливостей поки що невеликої групи пам'яток з фігурними зображеннями дозволяє розширити ці хронологічні межі. Про використання різьбленого каміння в декорі київських будівель XII ст. свідчить і нова знахідка різьбленої колонки з пісковуку.

Період розвитку монументальної кам'яної пластики стародавнього Києва звичайно обмежують XI ст.¹ Думці про такий вузький хронологічний відрізок її застосування в кам'яній архітектурі міста сприяла, перш за все, топографія знахідок. Фактично немає жодної кам'яної церкви цього часу, де б не було знайдено слідів використання різьбленого каменя в оздобленні інтер'єру. Здебільшого це шиферні плити настилу підлоги та дрібні друзки або невеликі фрагменти шиферних різьблених плит та архітектурних деталей, за якими, на жаль, не завжди можна судити про характер первинного різьбленого декору храмів. Так, наприклад, тільки про наявність його можна стверджувати стосовно Ірининської (?) (розкопки О. К. Лохвицького), Георгіївської та Михайлівської (Видубицького монастиря) церков, археологічні дослідження яких дали нечисленні фрагменти різьблених шиферних плит та елементів пластичного декору. Впевненіше можна судити про скульптурне вбрання Десятинної церкви, Софійського та Успенського соборів Києво-Печерського монастиря, репрезентоване ширше та різноманітніше. Таким чином, виходячи з хронології архітектурних пам'яток, прийнято вважати, що в київській архітектурі різьблений камінь застосовувався в оздобленні храмів лише з кінця X — протягом XI ст.

Мармур, виходячи з писемних свідочств та результатів археологічних досліджень, застосовувався при будівництві Десятинної церкви, Успенського та Михайлівського Золотоверхого соборів згідно візантійської художньої традиції. Візантійські витоки стилю кам'яного різьблення в цьому матеріалі не викликають сумніву. Водночас у кам'яному декорі храмів використовується й місцевий матеріал — червоний шифер, обробку якого могли провадити як заїжджі, так і місцеві майстри. Тут також зберігається вірність візантійській традиції, зокрема, дуже популярним в усьому візантійському світі в XI—XII ст. плетеним орнаментам, які свого часу розглядались дослідниками як такі, що мають місцеві корені. Популярність та консерватизм такого різьблення, композиційні схеми якого сходять до VI ст., ймовірно, були викликані церковним замовленням і датування їх багато в чому ускладнене через відсутність спеціального дослідження такого роду пластики. За топографією ж, усі ці знахідки належать до XI ст.

Як правило, ширше датуються рельєфи з тематичними композиціями з Києво-Печерського та Михайлівського Золотоверхого монастирів, проте їхня належність до первинного пластичного декору цих храмів лише вірогідна, тобто, час їх створення не може визначатися часом будівництва вказаних пам'яток. Проте факт, що у північній частині хорів Успенського собору Печерського монастиря М. В. Холостенком був знайдений фрагмент шиферної плити з рельєфним зображенням ноги коня та «змієм», що лежить під нею² (рис. 1), аналогічний рельєфам святих вершників з Михайлівського монастиря (рис. 2; 3), дозволяє припустити, що сюжет змієборців був досить популярний у скульптурному декорі київських храмів. Отже, час виконання, походження та функціональне призначення даних рельєфів набуває важливого



Рис. 1. Фрагмент рельєфу з зображенням зміборця з тимпану північного portalу Успенського собору Києво-Печерської лаври (Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник).

час будівництва кам'яної огорожі Михайлівського монастиря, коли було відкрито підвалини кількох кам'яних церков⁵. За словами Л. Похилевича, в землі при фундаментах кам'яної великої церкви, розташованої на північній схід від Михайлівського собору, було «вмуровано у стіну зображення муч. Тирона на коні, зроблене рельєфом на камені художником, мало вправним»⁶. Руїни цього храму (ймовірно, виходячи зі змісту рельєфу та персоналізації одного з персонажів як св. Федора Тирона) ототожнювалися з рештками Федорового вотча монастиря⁷. Але тому, що, можливо, будь-яких інших аргументів на користь цієї гіпотези не було, згодом її визнали безпідставною, а руїни храму на північній схід від Михайлівського собору стали розглядати як Дмитрівський собор⁸.

Проте час спорудження кам'яного храму Дмитрівського монастиря та його локалізацію досі не з'ясовано. Дата 1962 р., що звичайно приймається дослідниками, не може бути визнана незаперечною. Ю. С. Ассєв з цього приводу цілком справедливо відзначає, що вживання літописцем терміну «постави»

значення у вивченні розвитку київської сюжетної скульптури домонгольської доби.

Більшість дослідників розглядають рельєфи святих вершників з території Михайлівського монастиря як вироби XI ст., що належать до скульптурного оздоблення собору Дмитрівського монастиря, датуючи їх 60-ми рр. XI ст.³. Проте історія походження цих пам'яток показує, що цей висновок уможлидний.

Обидва рельєфи в різні часи було знайдено на території Михайлівського Золотоверхого монастиря й наприкінці XIX ст. вміщено на зовнішню стіну Михайлівського собору. Вважалося, що частина місце знахідки цих плит тепер не можуть бути встановлені⁴. Однак, про одну з них (рис. 2) відомо, що її було знайдено 1785 р. під



Рис. 2. Рельєф із зображенням св. Георгія і св. Федора Стратилата (Національний заповідник «Софія Київська»).

та відсутність будь-яких згадок про те, що церква монастиря, який заснував Ізяслав, була кам'яною, дають підстави вважати, «що вона була дерев'яною так само, як Успенська церква Печерського монастиря до будівництва нового кам'яного собору 1073—1078 рр.»⁹. Мабуть, на користь цієї гіпотези свідчить і те, що після смерті фундатора монастиря князя Ізяслава Ярославича тіло його було покладене не в заснованому ним монастирі, який став вотчим монастирем цієї династії, а в «церкви святыа Богородица, вложивше в раку моряряну»¹⁰.

Вперше про будівництво тут кам'яного храму літопис згадує лише під 1087 р., коли в церкві апостола Петра, «юже бе сам начал здати преже...»¹¹, у мармуровому саркофазі був похований син Ізяслава Ярополк. На підставі цієї фрази деякі дослідники вважають, що до листопада 1087 р. будівництво церкви Петра не було завершене, а добудована вона була лише до 1128 р., оскільки під цим роком вміщене літописне повідомлення про те, що «в се лето прясша церковь св. Дмитрия Печеряне и нарекоша ю Петра с грехом великим и неправдою»¹². Проте складність цього пасажу не прояснює, про добудову якої церкви — Дмитра чи Петра — йдеться. На думку Д. Слюсарєва, 1087 р. храм св. апостола Петра хоч і не був закінчений, але все ж таки настільки «готовий», що міг прийняти раку з тілом князя-будівника¹³. Цілком ймовірно й те, що термін «преже», відбиваючи витівки долі цього князя, означає, що храм, який він почав, добудовувався вже після того, як він назавжди полишив Київ. Таким чином, з літописних свідочств очевидно, що з 80-х рр. XI ст. до кінця 20-х рр. XII ст. у Дмитрівському монастирі існувало два храми — св. Дмитра та св. апостола Петра, збудовані, на думку Ю. С. Ассєва, в близький час¹⁴.

Руїни храмів, розкритих на території Михайлівської гори у 1785 р., тривалий час не були досліджені належним чином. Археологічні розкопки 1980 р. храму на південний схід від Михайлівського собору (вул. Героїв Революції, нині Трьохсвятительська) дозволили віднести будівництво дослідженої споруди до третьої чверті XI ст. та ототожити її з собором Дмитрівського монастиря, збудованим князем Ізяславом Ярославичем у 60-ті рр. XI ст.¹⁵. Дослідження храму на північний схід (поблизу станції фунікулера), проведені В. О. Харламовим у 1988 р., дали певні матеріали (в тому числі фрагменти фрескового розпису), що дозволяють датувати його кінцем XI — початком XII ст. Ймовірно, цей храм і слід ототожнювати з церквою св. апостола Петра. Як видно з матеріалів розкопок різних років, він був оздоблений фресковим розписом¹⁶, характер розчину якого, за спостереженнями Ю. Коренюка, дозволяє датувати їх початком XII ст.^{*} Близьким часом мають бути датовані й роботи по скульптурному декору храму, які, виходячи зі згаданого зауваження Л. Похилевича, включали оформлення фасаду будівлі. Мабуть, аналогічного призначення була й плита зі змісборцем з Успенського собору (рис. 1) та інша плита з поверженим воїном зі стіни Михайлівського собору (рис. 3), про що, крім монументального характеру рельєфів, свідчить й схожість рамки у вигляді звичайного бортику, що охоплює ці композиції (рис. 2).

Отже, ми маємо три зразки витворів кам'яної пластики з сюжетами святих вершників, два з яких за топографією належать до будівель 70-х рр. XI — початку XII ст.^{**}, а третій (нез'ясованого походження), швидше за все, виконаний десь у близький час.

Досить довго обидва рельєфи зі стіни Михайлівського собору вважали виконаними для однієї будівлі, але різними майстрами¹⁸. Детальний аналіз їх показує, що це робота не тільки різних майстрів, але й виробів різного художнього кола. Значно краща за рівнем виконання плита із св. Дмитром (?), що зберігається в Державній Третяковській галереї (рис. 3). Привертає увагу особлива ретельність у передачі візантійського ламеларного обладунку, що видає не тільки професійного майстра, але й знавця предмету і вказує на

* Висловлюю подяку Ю. Коренюку за люб'язно надану інформацію.

** Оскільки за типом кладки відомо, що північний портал Успенського собору двічі зменшували ще на початку XII ст., час появи цього рельєфу можна відносити і до цього періоду¹⁷.



Рис. 3. Рельєф із зображенням св. Дмитра Солунського і св. Георгія або св. Нестора (Третьяковська галерея).

візантійський прототип зображення. Плита зі св. Георгієм та Федором з «Софійського музею» виконана менш майстерно, зображення тут носить умовніший характер та має відчутні риси середньовічного мистецтва (рис. 2).

Власне, ця плита є поки єдиним зразком знахідок подібного роду у Києві *in situ*. Іконографічні ознаки свідчать, що це зображення св. Георгія та Федора Стратилата. Якщо ж виходити з патронального характеру сюжету, то один з персонажів був патроном храму, розташованого на північний схід від Михайлівської гори. За О. І. Некрасовим, тут зображено князя Ізяслава з його святим патроном¹⁹. Проте дослідники топографії стародавнього Києва не відзначають тут пам'яток з такою присвятою. Як відомо, не мав такої присвяти і Успенський собор Печерського монастиря. Тобто, запропонована свого часу точка зору про патрональний характер даного сюжету, не може бути прийнята в її колишньому варіанті. До того ж, вона була відкинута більшістю дослідників, які зазначали, що персоніфікація зображення з німбом як світської особи маловірогідна²⁰.

Думка про те, що обидві плити походять з собору Дмитрівського монастиря, ускладнила пошуки парних св. Георгію та св. Федору святих на другому рельєфі.

У персонажах плити із ДТГ певний час бачили св. Дмитрія Солунського і Нестора, який вражає Лія²¹, потім останнього замінили на св. Меркурія, який попирає Юліана Відступника²². Але, оскільки лівий вершник не відповідає іконографії образу св. Меркурія, якого звичайно зображують з короткою бородою та вусами, було запропоновано поміняти місцями цих святих й персоніфікувати лівого як св. Дмитрія, який вражає царя Максиміліана, а правого як св. Меркурія²³.

Відмовившись від походження цих рельєфів з однієї будівлі, можна припустити й інший варіант тлумачення фігури лівого вершника, визначаючи його як св. Георгія, що попирає Діоклетіана, а правого — як св. Дмитрія, оскільки тип безбородого юнака, в якому поданий лівий вершник цього рельєфу, більш за все відповідає образу св. Георгія. Відзначимо, що зображення св. Георгія, що перемагає зло у вигляді язичницького царя Діоклетіана, досить поширене. Наприклад, у мистецтві середньовічної Грузії він неодноразово зустрічається в оформленні фасадів церков, щоправда, звичайно тут його зображують не з св. Дмитрієм або Меркурієм, а зі св. Федором²⁴. Але за легендою, саме св. Дмитрій благословив юнака Нестора на бій з гладиатором Лієм і пам'ять цих святих вшановується майже одночасно²⁵. Тому, незважаючи на те, що лівий персонаж поданий вершником, іконографічні

особливості дозволяють вважати не менш переконливим і перший варіант тлумачення зображень на цьому рельєфі.

Стиль рельєфів, на думку дослідників, свідчить про вплив солунських традицій. З Солунню пов'язують або прототип, або майстрів, які виконували рельєфи²⁶. Однак у світлі викладеного про походження пам'яток думка ця не може поширюватись на обидві плити, а тільки на рельєф зі св. Дмитрієм, схожість якого з персонажами Хіландарського рукопису XIII ст. й дала підстави С. Радойчичу казати про спільність виникнення (ймовірно, з Константинополя) цього кола пам'яток, шлях проникнення яких до Києва лежав через Солунь та Святу Гору²⁷.

Щодо походження цього рельєфу, то, хоч зараз й важко встановити, для якого з київських храмів він був виготовлений, найвірогіднішим все ж таки уявляється його відношення до Михайлівського Золотоверхого собору, над оздобленням якого поряд з місцевими працювали грецькі майстри, а образ св. Дмитрія Солунського посідав одне з почесних місць у храмі. На користь цього, враховуючи знахідку аналогічного рельєфу в Успенському соборі та рельєф зі св. Федором та св. Георгієм з церкви св. апостола Петра (?), свідчать і спостереження загального характеру.

Відомо, що святі Георгій, Дмитрій, Федір Тирон та Федір Стратилат, що вшановувалися за християнської доби як мученики, з кінця IX—X ст. стають патронами імператорів і воїнів та зображуються в обладунку з мечем та списом в руках, часто верхи, втілюючи ідеї перемоги добра над злом та символізуючи перемогу християнства над язичництвом²⁸. Поява їхніх зображень, поданих у схожій геральдичній композиційній схемі, на фасадах київських церков, ймовірно, мала захисний характер та відбивала конкретну історичну реальність — посилення військової небезпеки. Так, наприклад, культ св. Георгія, дуже рано занесений до Русі (Георгій — хрещене ім'я Ярослава Мудрого, йому був присвячений започаткований Ярославом монастир, вівтар у соборі св. Софії тощо), особливо широкої популярності набуває у XII—XIII ст., стаючи патроном князів в їхніх ратних справах. Його вважають «за свого» у князівських колах. Про популярність воїнів-святих у цей час свідчать імена князів, назви храмів та міст²⁹. У XII—XIII ст. зображення святих воїнів найчастіше у творах прикладного мистецтва, почесне місце їм відводять у храмових розписах (мозаїчне зображення Дмитрія Солунського в Михайлівському Золотоверхому соборі (1108 р.), зображені вони на стовпах Кирилівської церкви (1160-ті рр.). Все це дає підстави вважати, що саме наприкінці XI — першій третині XII ст. воїнська тематика набуває програмного характеру в кам'яній пластиці стародавнього Києва та є, швидше за все, не тільки патрональною, а й символіко-героїчною за жанром, розвиток якого, мабуть, лише завдяки кращій збереженості пам'яток, відзначався раніше тільки у фасадній скульптурі Північно-Східної Русі XII—XIII ст.

На території Михайлівського Золотоверхого монастиря серед шиферних плит, використаних як будівельний матеріал у трапезній церкві Іоана Богослова, нещодавно В. П. Шевченко було знайдено ще один фрагмент (45×53 см) шиферної плити з дуже пошкодженим рельєфним зображенням грифона (рис. 4). Верхня частина плити має рамку (збереглася частково) у вигляді простого гладенького бортика. Впритул до неї, під гострим кутом, розташоване ліве підняте крило грифона, заокруглене на кінці. Його голова з горбатим дзьобом та борідкою трохи схилена, на шиї (поміж крилами)



Рис. 4. Фрагмент рельєфу з зображенням грифона (Музей історії міста Києва).



Рис. 5. Рельєф із зображенням Самсона, який бореться з левом (Кисво-Печерський державний історико-культурний заповідник).

рельєфна вузька смужка — ймовірно, ошийник. Праве кінцво збереглося гірше. Воно розташоване паралельно спині, значно виступаючи перед шиєю. Незважаючи на те, що рельєф погано зберігся, видно, що він був досить високий та виступав майже під прямим кутом до тла, на якому чітко видно сліди різця. Зараз пам'ятка готується до публікації. В. Г. Пуцко, який відзначає його типологічну близькість до мармурового рельєфу XI ст. з Фесалонік та схожість прийомів обробки з різьбленням шиферних рельєфів із святими вершниками, вважає, що як і вони, ця плита була пов'язана з собором Дмитрівського монастиря³⁰. Проте, враховуючи сказане про «михайлівські» рельєфи, ця думка уявляється неправильною.

Характер рельєфу й рамка плити вказують на її можливе відношення до фасадної скульптури, але типологічної схожості з рельєфом з Фесалонік немає. Там, як і на багатьох інших, грифон зображений у репрезентативній позі з піднятою головою у поважному русі праворуч. Похилена голова на михайлівському фрагменті свідчить, що київський грифон зображений в іншому композиційному типі, відновити який через невеликий розмір фрагменту досить важко. Враховуючи традиційне для пам'яток XI—XII ст. зображення грифона як недремного сторожа — охоронця священного місця на фасадах церков у типі «урочистої процесії»³¹, київський швидше входив до сюжетної композиції. Проте рамка над його постаментом не дозволяє залучити фрагмент до сцени «Вознесіння Олександра Македонського» (не менш популярний сюжет, в тому числі й у давньоруському мистецтві). Можливо, він входив до геральдичної групи, композиція якої могла бути подібна до рельєфу балюстради в соборі Сан-Марко в Венеції³². Умови знахідки фрагменту й зіставлення з іншими «михайлівськими» рельєфами, дозволяють включити його до цієї ж групи пам'яток, датуючи не раніше кінця XI — першої третини XII ст.

Другу групу київських сюжетних рельєфів становлять дві плити зі стіни друкарні Києво-Печерського монастиря і з руїн храму на Володимирській вулиці, що ототожнюється з церквою св. Ірини.

Перші два, час та місце знахідки яких невідомі, традиційно відносять до оздоблення палацової споруди в Берестові або Успенського собору Кисво-Печерського монастиря. Тотожність стилістичних та художніх ознак обох плит, що видають руку одного майстра, підтверджують їх парність та відношення до єдиного циклу рельєфів (рис. 5, б). Про зміст рельєфів було висловлено кілька припущень. Вважали, що на одній плиті репрезентовано Геракла, а на іншій східного принца, царевича або Діоніса³³. Широкі хронологічні межі має і час їх появи. Аналіз іконографії зображень дозволив мені підтримати



Рис. 6. Рельєф із зображенням Кібели, яка їде у візку, запряженому левами (Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник).

висловлену свого часу точку зору про те, що на рельєфах зображено саме Самсона та Кібелу та дійти висновку, що жіночий образ, прототипом якого є зображення Кібели, яка їде у візку, закладеному левом та левицею, сходить до одного з типів іконографії Кібели римського часу в образі покровительки всього живого (дикі леви — царі звірів покійно прислужують їй) та захисниці міст (високий вінць, стінка візка у вигляді зубців міського муру). Вірогідно, цей сюжет був запозичений з візантійських (малоазійських) джерел, до яких, до речі, дослідники відносять походження цього образу, розглядаючи його і як Діоніса. Так, за С. Радойчичем, до Києва він потрапив через Солунь та Святу Гору. Час появи цих рельєфів він відносить до XI—XII ст.³⁴ Стилістичні ознаки та особливості вбрання жіночого персонажу, на мій погляд, дозволяють датувати їх кінцем XI—XII ст.³⁵

В. О. Харламов залучає до цього ж циклу рельєфів фрагмент (20×16 см) плити з зображенням голови тварини, яку він визначає як цапа (рис. 7). Фрагмент знайдено 1971 р. у північній частині стародавнього нартексу Успенського собору в кладці стіни біля Іоано-Предтечинської хрещальні. На думку дослідника, ця плита разом з плитами з друкарні входила до циклу плит з сюжетними язичницькими композиціями, виготовленими за античними зразками, що прикрашали палац князя Володимир у Берестові до прийняття ним християнства. Після цієї події з усіх плит були залишені лише ті, зображення на яких можна було тлумачити з позиції новоприйнятої релігії³⁶. Думка ця не одержала підтримки дослідників. В. Г. Пуцко зазначає, що, оскільки північна стіна нартекса в місці її при-



Рис. 7. Фрагмент рельєфу з зображенням голови тварини (цапа ?) (Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник).



Рис. 8. Фрагмент рельєфу з зображенням озброєного воїна в боротьбі з левом (Національний музей історії України).

лягання до Іоано-Предтечинської хрещальні була зруйнована до підвалин вибухом собора, зараз неможливо простежити, якою мірою її торкнулися ремонтні роботи XVII ст.³⁷. Додам, що після землетрусу 1230 р. кладка стін собору була перекладена з стародавньої цегли, яку брали з розвалу кладок XI ст., причому, за зауваженням М. В. Холостенка, у заповненні такої кладки південної стіни поряд з «валунами, шматками рожевого розчину, уламками шиферних плит» зустрічалися й різьблені³⁸. Стилістична схожість рельєфу даного фрагменту з різьбленням плит зі стіни друкарні собору дозволяє датувати його кінцем XI—XII ст.

Фрагменти третьої плити з зображенням озброєного воїна в боротьбі з левом походять із розкопок храму та палацу на Володимирській вулиці 1833—1834 рр. (рис. 8). Погана фіксація матеріалів з розкопок не дозволяє впевнено казати: походить рельєф з храму чи палацу. Стилістично ж він дуже близький до рельєфів з друкарні, що дало змогу В. Г. Пуцку висловити думку про належність усіх трьох плит одній пам'ятці — церкві св. Ірини, а в функціональному відношенні — декору її інтер'єру³⁹. Але, по-перше, ототожнення цього храму з церквою св. Ірини підтримується не всіма дослідниками, а, по-друге, зміст рельєфів мало узгоджується з культовим простором, тим більше, вівтарною огорожею, до якої її відносить автор. Зображення різноманітних тварин, що було популярним у оздобленні вівтарних огорож в іконоборський період, у XI—XII ст. змінюється на зооморфні мотиви декоративного характеру, а взагалі, як відзначає В. Н. Лазарєв, тут активніше використовувались орнаментальні мотиви та хрести, а зображення зооморфного плану трапляються зрідка⁴⁰.

Крім того, вивчення цього рельєфу показує, що в даній будівлі його використано вдруге. Про це свідчить відсутність рамки, що зрізана у пізніший час, пошкодження композиції (зрізане лезо меча), а характер обробки країв

плити, обтесаних з обох боків до центру під кутом (плити, композиції яких взято в рамку, звичайно мають прямовисно зрізані боки) свідчить про їхнє зтесування вдруге.

Таким чином, гіпотеза В. Г. Пуцка про спільність походження всіх трьох плит з однієї будівлі, яка базується на тому, що до стіни лаврської друкарні рельєфи могли бути вмуровані з будь-якого київського храму, а переміщення рельєфу до руїн церкви св. Ірини маловірогідно, виявляється хибною. Отож, дуже проблематичне й відношення рельєфу до первинного пластичного декору церкви св. Ірини, виходячи з дати побудови якої, В. Г. Пуцко датує його серединою XI ст.⁴¹ Тим більше, що й саму пам'ятку пов'язувати з цією церквою немає жодних підстав⁴².

Мотив двобою озброєної людини із звіром неодноразово зустрічається у візантійській пластиці, популярний він й у різьбленні по слоновій кістці XI—XII ст., сюжети якої близькі до античних зразків. Схожі мотиви в різьбленні венеціанських рельєфів парпетів хор другої половини XI ст., парпетної плити з монастиря Лаври на Афоні XI—XII ст., рельєфів з Малої Митрополії в Афінах XII ст. та плити XIII ст. з Афіського музею (№ 159)⁴³. Стилістичні особливості київського рельєфу вказують, що і він був виконаний десь у близький час. Кінцем XI ст. його датував А. Грабар, який вважав, що цей рельєф є одночасним з рельєфами з Лаври та Михайлівського Золотоверхого собору⁴⁴.

Помилки в малюнку, досить груба обробка поверхні рельєфу (особливо в передачі лівої руки зі щитом, показаним з внутрішнього боку), сліди гребінчастого різця в проробці тла дозволили дослідникам розглядати плиту як зразок роботи місцевого київського майстра⁴⁵. Безсумнівна схожість з лаврськими рельєфами та вірогідність їхнього виготовлення в одній майстерні або одним майстром⁴⁶ дають підстави датувати його, виходячи з датування лаврських плит, також кінцем XI—XII ст.

Не зрозуміло з яких причин В. Г. Пуцко залучас до пластичного декору храму на Володимирській вулиці й фрагмент шиферного рельєфу, атрибутованого М. М. Вороніним як знахідка 1838 р., виявлена з іншими на садибі Корольова. О. І. Ставровським там були досліджені рештки кам'яного храму, який ототожнюється з церквою Федорівського монастиря, закладеною 1128 р.⁴⁷ Поблизу цього монастиря дослідники топографії стародавнього Києва локалізують також Янчин монастир із церквою св. Андрія (закладена 1086 р., освячена 1131 р.), яка згадується в літописах⁴⁸. Її місце поки що остаточно не встановлене. Таким чином, навіть коли знайдені О. І. Ставровським рельєфи походять з церкви св. Андрія, датування їх кінцем XI — першою третинною XII ст. відповідає топографії знахідок.

Йдеться про рельєф із зображенням тварини, яку М. М. Воронін помилково визначив як слона «з піднятими передніми ногами»⁴⁹, що зберігається у фондах Національного музею історії України (фрагмент другого рельєфу з обличчям людини, також опублікований М. М. Вороніним, поки не знайдений у Музеї, де його 1957 р. бачив дослідник). На фрагменті (25×13×близько 4,5 см) збереглася задня частина тулуба тварини з вигнутим довгим хвостом, піднятим догори (у слона короткий) та міцними ногами (частково відбиті). Виходячи з анатомічної будови ніг та хвоста, це хижак котячої породи (лев?). Верхи на ньому сидить людина, від постаті якої збереглися частина стегна та ноги, зігнутої в коліні. Композицію, виходячи з фрагменту дуги ліворуч, було взято в коло, виконане стрічкою з широким (5 см) центральним пружком та, ймовірно, профільованою вузькою крайкою (відбита). Рельєф плити плаский, без полірування, частини, що виступають, трохи зтесані (рис. 9, 1).

Аналогічну композицію також має шиферна плита, фрагмент якої (13×8,5×3,3 см) було знайдено в 1993 р. поряд з Софійськими воротами (розкопки І. І. Мовчана та Я. Є. Боровського). Збереглась частина ноги тварини, що була зігнута в суглобі, та нога людини в чобітку з гострим носком. Тло рельєфу під ними має дугоподібний контур, оброблений вздовж краю фаскою висотою до 8 мм. Рельєф зображення нижче, ніж на вищеписаному фрагменті (не більше 3—4 мм), поверхня оброблена ретельніше, зображення за



1)

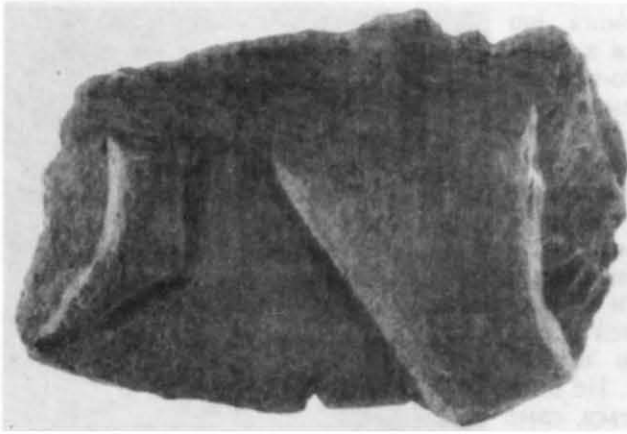
Рис. 9. Фрагменти рельєфів зображенням
1 — фрагмент рельєфу зображенням хижака котячої
породи (лева) з вершником на сніжні
(Національний музей історії України).

масштабом менше. Це, без сумніву, дві різні плити, що мали подібні композиції (рис. 9, 2) та були виконані в близький час. Тип сцени з засідланим хижакком був поширений у середньовічному мистецтві XII ст. Розташування композиції в колі дозволяє припустити, що це міг бути Самсон, який, сидячи верхи на леві, роздирає йому пашу. У романських церквах така композиція звичайно розташовувалась над входом або обабіч нього. Такий іконографічний тип відомий і у давньоруських пам'ятках, зокрема, серед рельєфів Дмитрівського собору у Володимирі (1194—1197 рр.), а також у витворах прикладного мистецтва⁵⁰.

Фрагментованість не дозволяє судити, наскільки точно це зображення відповідає даному типові іконографії. Не виключено, що біблейський персонаж тут замінено якимось іншим образом, проте загальний характер композиції дозволяє зблизити його саме з цим типом.

За тривалий період існування витвори кам'яної пластики зазнали значних втрат, поділивши долю архітектурних пам'яток, до яких колись належали. Руйнації, пожежі, різноманітні будівельні роботи, активне їх використання як будівельних матеріалів призвело до того, що сьогодні дуже складно визначити первинне місце та належність рельєфів, час їх створення та походження. Певну складність створює й те, що взагалі всі витвори київської декоративної пластики не виходять за межі візантійського художнього кола, а пам'ятки архітектури другої половини XII — початку XIII ст. не зберегли прикладів скульптурного вбрання. Тому важко впевнено казати про існування в Києві в ці часи пластичної традиції, що визначає розвиток кам'яної пластики цього періоду деяких давньоруських князівств. На думку В. Г. Пуцка, різьблений камінь, а тим більш фігурний рельєф, не зустрічається з 70-х рр. XI ст. аж до XIII ст.⁵¹.

Така ситуація є дивною, тому що в цей час було зведено досить багато храмів. Здавалося б, цьому мав би сприяти загальний характер змін, що відбувалися в київській архітектурі першої половини XII ст. і зумовлювалися зміною будівничої техніки та застосуванням інших будівельних матеріалів, наслідком чого стала зміна всієї декоративної системи будівлі⁵². У Києві стара архітектурна традиція, на думку дослідників, продовжувала розвиватися до 30-х рр. XII ст., а отже, немає підстав заперечувати вірогідність наявності скульптурного декору в храмах цього часу. Розглянуті рельєфи є очевидним свідченням цього. Фрагменти шиферних різьблених карнизів та плити з плетеним орнаментом були також знайдені Р. С. Орловим 1990—1991 рр. під час



2)

тварини з вершиком на спині

2 — фрагмент рельєфу з зображенням тварини з вершиком на спині (Музей історії міста Києва)

розкопок, кам'яного храму Бориса та Гліба (початок XII ст.) у Вишгороді, причому характер плетіння вишгородської знахідки стилістично близький до чернігівського білокам'яного різьблення XII ст.

Перехід 1139 р. на київське князювання чернігівської династії Ольговичів знаменує початок нового періоду в кам'яному будівництві Києва. Проте він не викликав відмови від візантійської традиції, а вплив, якому піддалися чернігівські майстри з боку романської архітектури, досить органічно злився з візан-

тійською архітектурною системою і знайшов прояв саме в застосуванні окремих елементів романського декору — архітектурних поясків та деталей білокам'яного різьблення. І хоча в Києві ці елементи використовувалися дуже обмежено, повної відмови від пластичного декору, ймовірно, статися не мог-



Рис. 10. Фрагмент рельєфу з зображенням Богоматері Однітрії (Національний музей історії України).

ло, оскільки стилістичні зміни, що відбувалися, не торкаються загальної концепції архітектурно-просторового рішення будівлі. Немає жодних підстав вважати, що з другої половини XII ст. кам'яне різьблення не використовується в оздобленні інтер'єру храмів (на хорах, у вівтарній огорожі та ін.). Деякі фрагменти шиферних плит з орнаментальним різьбленням, місце знахідки або відношення яких до архітектурних будівель невідомі, мають ознаки різьблення пізнішого часу. Не виключено, що вони датуються саме цим часом, але атрибуція їх потребує спеціального дослідження.

Власне єдиною романською за типом пам'яткою Києва є збудована давньоруськими майстрами ротонда кінця XII — початку XIII ст., розкопана 1975—1976 рр.⁵³ Автори розкопок висловили думку про світський характер пам'ятки, проте ряд дослідників вважає її католицькою церквою, збудованою в Києві на замовлення домініканських ченців⁵⁴, а С. О. Висоцький визначає її як православну церкву св. Катерини⁵⁵. На думку В. Г. Пуцка, з цієї будівлею слід пов'язувати рельєф з сірого пісковика з зображенням Богоматері з дитиною, виконаний за романською традицією⁵⁶. Рельєф (рис. 10) був знайдений М. В. Холостенком у запасниках Національного музею історії України. Час та місце знахідки його у музеї не зафіксовані, але за

М. В. Холостенком, він потрапив сюди ще в довоєнні роки та походить з території Десятинної церкви. Датуючи рельєф кінцем X — початком XI ст., дослідник пов'язував його з оздобленням Десятинної церкви, розташовуючи в тимпані порталю або на фронтоні центральної закомари⁵⁷.

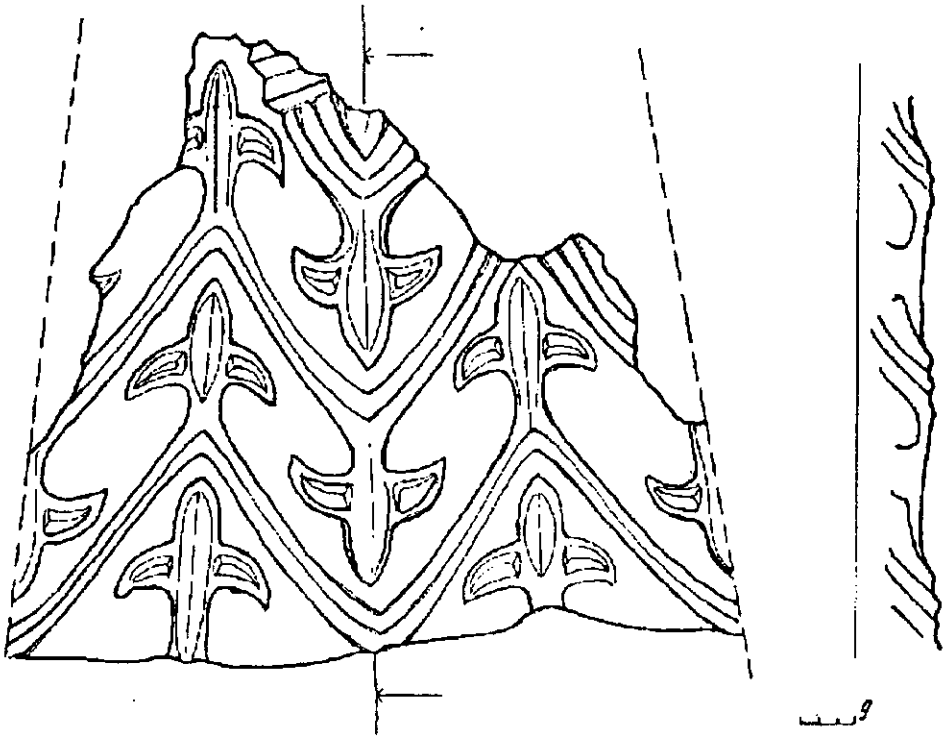
Важко однак уявити, щоб, походячи з Десятинної церкви, ця пам'ятка могла залишитися невідомою. Ймовірно, рельєф був депаспортизований або належить до випадкових знахідок (вперше він зареєстрований лише 1982 р. і старих шифрів не має). Співробітники Музею згадують, що ще до війни рельєф лежав у ящику з будівельними матеріалами з розкопок Десятинної церкви Д. В. Милсева, звітна документація про які безслідно зникла. Проте в коротких інформаціях, що друкувалися в ОАК, Д. В. Милєєв не згадує про цю знахідку, в той же час приділяючи увагу менш значним деталям. Таким чином, відношення цього рельєфу до Десятинної церкви дуже умовне, як, до речі, і належність домініканському костельові, але романський характер рельєфу дістає визнання⁵⁸.

Про належність рельєфу до пізнішого часу, на мій погляд, свідчить і іконографічний тип, до якого, швидше за все, належить дане зображення. Так, оскільки рельєф фрагментовано, дослідники, вагаючись у визначенні його композиції (погрудне, поясне або на повний зріст), в основному сходились у тому, що дитину зображено напівлежачи та сповитою. В. Г. Пуцко однак цілком слушно відзначає, що напрям складок мафорія з правого плеча Богоматері не дозволяє говорити про те, що її права рука була піднята вгору, як це звичайно буває в даному іконографічному типі зображень Одигітрії⁵⁹. Крім



1

Рис. 11. Різьблена колонка вівтарної



2

огорожі або ківорія: 1 — фото; 2 — прорисовка (Музей історії міста Києва).

того, Христос-отрок навряд чи був зображений «напівлежачи» (тобто у тому положенні, як носять матері сповитих грудних дітей)⁶⁰. Швидше за все, він сидить на лівій руці Марії, злегка відхилившись, він мовби звертається до неї і до вступаючого до храму. Слід відзначити, що розворот постаті Христа до Марії виражено поглибленням рельєфу в місці, де перетинаються їх німби. Чітко виражені рельєфні смуги в одязі, що сходяться до поясу, дають змогу думати, що Христос був одягнений у синдон, оперезаний хрестоподібно поясом — одяг архієрея. Відставленою в бік правицею він благословляє, а в лівій руці тримає сувій. Те, що Христос ніби звертається до Богоматері, дозволяє думати, що правою рукою він благословляє Богоматір-Церкву. Загалом даний іконографічний тип відповідає образу «Христа-архієрея, що освячує храм». Цей образ зустрічається майже у всіх основних іконографічних типах Богоматері з дитиною. Він широко репрезентований не тільки в монументальному мистецтві, але і в іконописі та мініатюрі. Час його виникнення дослідники відносять до XI ст. У візантійських іконографічних програмах XI—XIII ст. Христос у одязі архієрея, що освячує храм, найчастіше зображується в конхах апсид, іконних композиціях біля вівтарної огорожі та над входом до церкви⁶¹.

Особливості рельєфу: високий у зображенні голів, та більш плаский у передачі постатей — притаманні кам'яній пластиці саме XII—XIII ст. У Київській дрібній пластиці подібну особливість має рельєф іконки зі сланцю з Христом на троні, що датується першою чвертю XIII ст.⁶² На пізнішу дату вказує і палеографія напису у вигляді монограми ІС ХС, від якої збереглося три перших літери. Все це дає змогу погодитись з В. Г. Пуцком стосовно датування цього рельєфу кінцем XII — початком XIII ст., тим більше, що саме

на другу половину XII—XIII ст. припадає найбільша популярність образу Богоматері-Одигітрії у Києві⁶³.

Новим свідченням використання пісковика в скульптурі Києва стала і знахідка 1989 р. у південно-східній частині «міста Володимира» в будівлі, що датується другою половиною XIII ст., двох фрагментів різьбленої колонки⁶⁴. Виходячи з розмірів (діаметр 12,5, висота 22 та 16,5 см), вона, швидше за все, правила за опору ківорія або вівтарної огорожі. Про це ж свідчить суцільна орнаментация колонки, що являє собою мотив трилисників, які вписані у скомпоновані зигзагом трикутники (рис. 11, 1, 2). Зигзаги виконані потрійними рельєфними джгутами, які утворюють з трилисниками майже геометрично правильну мережку орнаменту, але жоден з елементів не є точною копією іншого, оскільки малюнок наносився від руки. Різняться і трактування рельєфу в деталях композиції. У зображенні трилисників він сягає висоти 0,8 см, в той час як мережка трикутників виконана більш пласким східчастим різьбленням у вигляді підтрикутних у перетині неглибоких та не зовсім рівних борозенок. Листя трактується яскравіше, його краї підходять до тла майже під прямим кутом, а всередині вибірка листя глибша, ніж у борозенках зигзагу. Характерною особливістю різьблення трилисників є те, що центральний листок має широкую двогранну борозенку, яка утворює пряму прожилку посередині всього трилисника, не звужуючись, як це звичайно робиться, перед парою чергових листків, а немов би утворюючи коротке стебло, з якого починаються зовнішні борозенки кутів зигзагу. Бокові листки розташовані майже під прямим кутом до стебла. Загалом, характер різьблення, за винятком відзначених особливостей форми трилисника, має багато спільного з різьбленням рельєфів XII ст. Дмитрівського собору у Володимирі (1194—1197 рр.)⁶⁵.

Використаний мотив та принцип розв'язання декоративного завдання в різьбленні колонки знаходять численні аналогії в оздобленні колонок руських романізованих пам'яток XII — початку XIII ст. (колонки аркатурного колончастого поясу на північному фасаді у Володимирі; північного фасаду Різдва-ного собору в Суздалі і декорі Георгіївського собору Юр'єва Польського) і у романській пластиці Польщі та Угорщини цього ж часу. Суворорозмірність та досить спрощене компонування декоративних мотивів київської знахідки відмінні від суцільного вишуканого декору, відзначеного багатством та експресією художніх засобів названих пам'яток, але загалом стилістичні особливості виробу не виходять за межі романської художньої традиції, що дозволяє датувати колонку XII ст.

У витворах прикладного мистецтва аналогічний орнаментальний мотив (зокрема, використання тих самих елементів) можна бачити на прикрашених черню браслетах-наручах. Це бордюри з кринів у зигзагу на браслеті з Тверського скарбу 1906 р. та обручі з Старої Рязані 1970 р., які генетично пов'язані з київською традицією черніння першої половини або середини XII ст.⁶⁶. Слід відзначити, що мотив трилисника-крини — один з найпопулярніших у витворах давньоруського і, зокрема, київського прикладного мистецтва. Він лежить в основі «візантійського» орнаменту найдавніших лицьових рукописів, вплив яких на орнамент інших видів прикладного мистецтва загальновідомий. Проте розглядати цю колонку як зразок місцевої школи каменерізного мистецтва в Києві у XII ст., поки що передчасно.

Важко впевнено сказати й про належність згадуваної колонки до якоїсь церкви Києва. Здавалося б, можна пов'язувати її походження з ротондою, яку В. Г. Пуцко гіпотетично ототожнив з побудованим скоттами храмом Діви Марії, та датувати початком XIII ст. Але той факт, що вона вдруге використовувалася вже в житлі другої половини XIII ст., серед матеріалів заповнення якого виявлена велика кількість плінфи та цегли брускової форми з вапняково-цементним розчином, свідчить, що церква, з якої вона походить, могла бути побудована в XII — на початку XIII ст. і зруйнована або пошкоджена в середині XIII ст. Час же зруйнування ротонди невідомий, але, виходячи з матеріалів ремонтів, вона стояла ще у XIV ст.

У цій частині міста Володимира відомо ще кілька пам'яток XI—XIII ст. Це монастир св. Федора (церкву закладено 1128 р.). «Янчин монастир» (цер-

ква св. Андрія, освячена 1131 р.), Трьохсвятительська церква (збудована 1183 р.), Воздвиженська церква (збудована 1215 р.), до архітектури малих форм яких могла належити колонка. Проте топографічний фактор не може відігравати тут провідної ролі — не виключено, що вона походить з будь-якої іншої церкви Києва XII — початку XIII ст., реєстр яких досить великий⁶⁷. Тому, мабуть, неправомірно буде вважати перелічені вироби з пісковика належністю тільки романських (католицьких) храмів. Поряд з іншими різьбленими деталями, які знайшли застосування в монументальному зодчестві Києва XII — початку XIII ст. (що загалом розвивалося в руслі східнохристиянської архітектурної традиції), кам'яна пластика, як бачимо, продовжує використовуватися в декорі давньоруських храмів. Наскільки розвиненим було її застосування, сказати важко. Важливе інше — заповнюється «біла пляма» в історії розвитку монументального рельєфу, яка через слабку вивченість цієї теми, охопила 100-річний період, що є найвищим етапом у розвитку художньої культури Київської Русі.

Отже, поки що коло витворів XII ст., розглянутих у даній праці, невелике. Проте, ймовірно, не тільки нові знахідки, але й подальше вивчення каменерізного мистецтва Києва дозволять розширити та поглибити наші уявлення про кам'яну пластику цього часу. Власне, початок XII ст. знаменує собою вихід Київської Русі на шлях самостійного культурного розвитку. Наскільки синхронно аналогічні процеси торкнулись мистецтва монументальної пластики стародавнього Києва — тема подальшого вивчення. Спеціального дослідження, як вже відзначалося, потребує декоративне різьблення по шиферу, яке продовжувало розвиватися в руслі традиції візантійського плетеного орнаменту. Досі лишається нез'ясованим питання про національні кадри різьбярів. З іншого боку, стає очевидним, що Київ не лишився осторонь романського мистецтва, розквіт і поширення якого в Центральній та Східній Європі протягом XI та XII ст. відбулися і у мистецтві Давньої Русі, особливо в архітектурі та скульптурі другої половини XII — першої третини XIII ст. Галицького, Володимиро-Суздальського та Чернігівського князівств.

Примітки

¹ Пуцко В. Г. Київський світський рельєф XI ст. // Народна творчість та етнографія.— К., 1987.— № 4.— С. 44.

² Холостенко М. В. Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ.— К., 1975.— С. 140, 141.— Рис. 29.

³ Некрасов О. Рельєфні портрети XI століття // Науковий збірник за рік 1925 (записки Українського наукового товариства в Києві, XX).— К., 1926.— С. 16—40; Пуцко В. Г. Киевские рельефы святых всадников // Старинар.— Кн. XXVII/1976.— Београд, 1977.— С. 111—124.

⁴ Пуцко В. Г. Киевские рельефы...— С. 113.

⁵ Берлинский М. Ф. Краткое описание Киева.— СПб., 1820.— С. 88, 161—164.

⁶ Похилевич Л. Монастыри и церкви г. Киева.— К., 1865.— С. 23.

⁷ Каргер М. К. Древний Киев.— М.—Л., 1961.— Т. II.— С. 271.

⁸ Закревский Н. Н. Описание Киева.— М., 1868.— Т. II.— С. 54; Толочко П. П. Історична топографія стародавнього Києва.— К., 1972.— С. 106.

⁹ Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева.— К., 1982.— С. 94.

¹⁰ ПСРЛ. Радзивилловская летопись.— Л., 1989.— Т. 38.— С. 82.

¹¹ Повесть временных лет.— М.—Л., 1950.— Т. I.— С. 136.

¹² Радзивилловская летопись.— С. 299.

¹³ Слюсарев Д. Церкви и монастыри, построенные в Киеве князьями, начиная с сыновей Ярослава до прекращения Киевского великокняжества // ТКДА.— 1892.— Т. I.— С. 114.

¹⁴ Асеев Ю. С. Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве // СА.— 1961.— № 3.— С. 292.

¹⁵ Сагайдак М. А., Черно С. М. Новые данные о Дмитриевском монастыре в Киеве // Актуальные проблемы археологических исследований в Украинской ССР. Тез. докл. респ. конф. молодых ученых.— К., 1981.— С. 114.

¹⁶ Каргер М. К. Указ. соч.— С. 272.

¹⁷ Холостенко М. В. Вказ. праця.— С. 149.

- ¹⁸ Там же.— С. 116, 117.
- ¹⁹ Некрасов О. Вказ. праця.— С. 39, 40.
- ²⁰ Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // ВВ.— 1953.— Т. VI.— С. 21; Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР.— М., 1962.— Т. XVIII.— С. 253; Пуцко В. Г. Київський світський рельєф...— С. 47.
- ²¹ Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Киевской Руси // История русского искусства.— М., 1953.— Т. I.— С. 192.
- ²² Радо́чий С. Київські рельєфи Дионіса, Херакла і святих ратника // Старинар, XX/1969.— Београд, 1970.— С. 333, 334, 337.
- ²³ Пуцко В. Г. Киевские рельефы...— С. 115, 116.
- ²⁴ Аладашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V—XI вв.— М., 1977.— Рис. 94, 136, 149, 150, 156—158.
- ²⁵ Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителей.— Кн. I.— М., 1993 (Репринт. воспроизв. издания 1913 г.).— С. 428, 429.
- ²⁶ Пуцко В. Г. Киевские рельефы...— С. 121; Пуцко В. Г. Киевская скульптура XI века // Byzantinoslavica.— 1982.— Т. XLIII.— F. 1.— С. 58.
- ²⁷ Радо́чий С. Вказ. праця.— С. 337.
- ²⁸ Лазарев В. Н. Новый памятник...— С. 199—206.
- ²⁹ Там же.— С. 208—211.
- ³⁰ Пуцко В. Г. Киевская скульптура...— С. 59; Пуцко В. Г. Київський світський рельєф...— С. 48, 49.
- ³¹ Кондаков Н. П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры.— Прага, 1929.— С. 107, 395.
- ³² Grabar A. Sculptures Byzantines du Moyen Age (XI-e — XIV-e siecle).— Paris, 1976.— Pl. XLIX.— № 73.
- ³³ Даркевич В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // Славяне и Русь.— М., 1968.— С. 410—419.
- ³⁴ Радо́чий С. Вказ. праця.— С. 337.
- ³⁵ Архіпова Є. І. Про сюжети рельєфів XI—XII ст. з Києво-Печерського монастиря // Археологія.— 1990.— № 1.— С. 95—105.
- ³⁶ Харламов В. О. Шиферный рельеф из Киево-Печерской лавры // Образотворче мистецтво.— 1978.— № 3.— С. 31.
- ³⁷ Пуцко В. Г. Шиферный рельеф из церкви св. Ирины в Киеве // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в.— М., 1988.— С. 291.
- ³⁸ Холостенко В. Н. Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры // СА.— 1955.— Т. XXIII.— С. 352, 353.
- ³⁹ Пуцко В. Г. Шиферный рельеф...— С. 287—292.
- ⁴⁰ Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийская живопись.— М., 1971.— С. 117—120.
- ⁴¹ Пуцко В. Г. Шиферный рельеф...— С. 291.
- ⁴² Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. // САИ, 1982.— Е1-47.— С. 15.
- ⁴³ Grabar A. Op. cit.— № 73, 81, 92.— Pl. XLVIII, LXIX, LXXXIV; Бошкович Б. Архитектура среднего века.— Београд, 1976.— Сл. 147.— С. 104.
- ⁴⁴ Grabar A. Op. cit.— P. 90, 91.
- ⁴⁵ Шмит Ф. И. Искусство древней Руси—Украины.— Харьков, 1919.— С. 80; Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва.— К., 1930.— Вип. I.— С. 82.
- ⁴⁶ Пуцко В. Г. Шиферный рельеф...— С. 291.
- ⁴⁷ Воронин Н. Н. Историко-архитектурные заметки // СА.— 1957.— № 2.— С. 258—264; Килиевич С. Р., Харламов В. А. Исследование храма вотча Федоровского монастыря XII в. в Киеве // Древние славяне и Киевская Русь.— К., 1989.— С. 180—187.
- ⁴⁸ Толочко П. П. Історична топографія стародавнього Києва.— К., 1972.— С. 113.
- ⁴⁹ Воронин Н. Н. Указ. соч.— С. 259.
- ⁵⁰ Даркевич В. Д. Подвиги Геракла в декорации Дмитриевского собора во Владимире // СА.— 1962.— № 4.— С. 92, 93.
- ⁵¹ Пуцко В. Г. Византия и становление искусства Киевской Руси // Южная Русь и Византия.— К., 1991.— С. 86.
- ⁵² Раппопорт П. А. Зодчество древней Руси.— Л., 1986.— С. 50.
- ⁵³ Боровський Я. Є., Толочко П. П. Київська ротонда // Археологія Києва (Дослідження і матеріали).— К., 1979.— С. 90—103.
- ⁵⁴ Пуцко В. Г. Каменный рельеф из киевских находок // СА.— 1981.— № 2.— С. 231;

Иоаннисян О. М. Древнерусское зодчество и романская архитектура // Труды V Международного конгресса славянской археологии.— М., 1987.— Т. 3.— С. 115.

⁵⁵ Висоцький С. О. Київська ротонда і питання її атрибуції // Археологія.— 1994.— № 1.— С. 72—76.

⁵⁶ Пуцко В. Г. Каменный рельеф из киевских находок...— С. 231.

⁵⁷ Холостенко Н. Памятник древнерусской пластики // Искусство.— 1969.— № 5.— С. 49—51.

⁵⁸ Гусева Э. К. О ранних изображениях Одигитрии в искусстве Древней Руси // Русское искусство XI—XIII веков.— М., 1986.— С. 29.— Прим. 4.

⁵⁹ Пуцко В. Г. Каменный рельеф...— С. 225.

⁶⁰ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери...— Пг., 1915.— Т. II.— С. 162.

⁶¹ Лидов А. М. Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии охридской // Зограф.— 1986.— № 17.— С. 17—19.

⁶² Боровский Я. Е., Архипова Е. И. Новые произведения мелкой каменной пластики из древнего Киева // Южная Русь и Византия.— К., 1991.— С. 126—129.

⁶³ Ивакин Г. Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогошей // Древние славяне и Киевская Русь.— К., 1989.— С. 177—179.

⁶⁴ Боровский Я. Е., Калюк А. П., Архипова Е. И. Отчет об археологических исследованиях в «Верхнем Киеве» (ул. Б. Житомирская, 2; Стрелецкая, 4-а-б) в 1989 г. // НА ИА НАНУ.— Ф. е. 1989/28.— С. 33, 34.

⁶⁵ Гладкая М. С., Скворцов Л. И. Периодизация рельефов Дмитриевского собора во Владимире // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в.— М., 1988.— С. 315.

⁶⁶ Толочко П. П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII—XIII веков.— К., 1980.— С. 68, 69.

Е. И. Архипова

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПЛАСТИКА В ЗОДЧЕСТВЕ КИЕВА XII в.

По топографии находок памятники монументальной скульптуры древнего Киева датируют концом X—XI ст. К этому же времени относят и рельефы с фигурными изображениями, происхождение которых не установлено. Анализ стилистических особенностей произведений киевской сюжетной пластики и уточнение происхождения некоторых из них, позволили сделать вывод, что этот вид резьбы получает развитие в киевском зодчестве с конца XI — первой трети XII в. Рельефами с фигурными изображениями украшали как фасады, так и интерьеры зданий. Особой популярностью пользовалась змеборческая тема и преобладали сюжеты с изображениями животных (львы, грифон, овца (?)). Развиваясь в русле западноевропейского искусства, киевская сюжетная пластика в целом была ориентирована на византийские образцы, однако отдельные памятники (в том числе новая находка резной колонки из песчаника) указывают, что в XII — начале XIII в. имели место романские заимствования. Памятники киевской орнаментальной резьбы XII в. пока трудно выделить в общем массиве находок, поскольку атрибуция их требует специального исследования.

Е. I. Arkhipova

MONUMENTAL PLASTIC ART IN ARCHITECTURE OF KIEV OF THE 12TH CENT.

The topography of findings permits monumental sculpture relics of ancient Kiev to be dated the late 10th and 11th cent. Reliefs with figured patterns of undetermined origin are attributed to that time as well. The analysis of the stylistic properties of the Kiev plastic art works and specification of the origin of some of them have permitted concluding that this type of carving was developed in architecture of Kiev from the end of the 11th till the first third of the 12th cent. Reliefs with carved patterns decorated both fronts of buildings and their interiors. The subjects showing the Warrior Saints killing dragons or depicting animals (lions, a gryphon, a sheep (?)) were very popular. Developing in terms of the Western-European art, the Kiev plastic art in general was oriented to the Byzantine specimens, but some artefacts, including the new finding of a carved column made of the sandstone, show that there were Roman borrowings in the 12th and early 13th cent. It is still difficult to identify relics of the Kiev ornamental carving of the 12th cent. among other findings, as their attribution demands particular study.

Одержано 06.08.94