

Я.Е.БОРОВСКИЙ, Е.И.АРХИПОВА
НОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МЕЛКОЙ КАМЕННОЙ ПЛАСТИКИ
ИЗ ДРЕВНЕГО КИЕВА
(по материалам раскопок)

Публикуются новые находки из Киева — произведения мелкой каменной пластики (иконки византийского происхождения XII — начала XIII в. с изображениями Христа и Иоанна Предтечи).

Изучение отношений Киевской Руси с Византией в области художественной культуры имеет давнюю традицию в отечественной научной литературе. Благодаря этим исследованиям процесс проникновения

и распространения византийского культурного влияния уже не сводится только к прямому импортированию самих памятников искусства и приезду греческих мастеров на территорию Южной Руси, а вырисовывается как процесс активной творческой ассимиляции нового для нее сложного и богатого феномена византийского искусства. Условно его делят на два этапа: X—XI вв. — наиболее значительная волна импорта, а до конца XII в. — освоение местными мастерами профессиональных приемов, иконографии, стиля и этических норм и представлений¹. Однако влияние художественной культуры Византии, длительное время остававшейся законодательницей эстетических норм, продолжалось и позднее, отражая те изменения, которые происходили в искусстве самой Византии. Понятно, что византийский художественный импорт — тема, к которой исследователи будут обращаться еще не раз, так как от ее разработки во многом зависит уяснение нашего представления о формировании и дальнейшем развитии древнерусского искусства. Археологические раскопки ежегодно приносят новые разнообразие свидетельства, расширяющие наши знания в этой области.

Одна из статей византийского художественного импорта — мелкой каменной пластике — и посвящена наша статья.

Каменные резные иконки не часто встречаются при раскопках древнерусских городов. Уникальность этих произведений художественного творчества делает каждую из них особенно ценной. В результате археологических исследований Старокиевским отрядом Киевской археологической экспедиции территории "города Владимира" (ул. Б. Житомирская, 2) в 1988—1989 гг. коллекция произведений киевской мелкой каменной пластике пополнилась новыми экземплярами².

Две каменные иконки обнаружены в юго-восточной части "города Владимира" в погибшем от пожара жилище XIII в.³ Там же найдена литая медная подвеска в форме фигурки лоратного архангела (скорее всего Михаила, который издревле являлся покровителем города Киева). Фрагмент иконки с частью рельефного нимба обнаружен в производственном помещении XII—XIII вв.

Почти полностью сохранилась иконка из камня светло-серого цвета в изломе и почти черного (с блеском) на поверхности (фото 1). Камень достаточно мягкий. Видимо, это жировик (или стеатит). Икона прямоугольная, односторонняя, размерами 4,5 x 5,9 x 0,9 см. Левый верхний угол утрачен. Обратная сторона заполирована, но также имеет сколы. Судя по характеру заполнения жилища, иконка побывала в пожаре. Его следы хорошо заметны на оборотной стороне иконки, верхний слой которой пострадал наиболее ощутимо и в некоторых местах крошится. Однако с лицевой стороны видимые следы пожара отсутствуют, поэтому сказать определенно в результате чего — пожара или специального покрытия — камень приобрел такой цвет, трудно. Обращает внимание и старый заполированный скол рамки сверху. Видимо, какое-то время икона носилась уже поврежденной. Следы

выступающей петли или отверстия для подвешивания отсутствуют. Это дает основание полагать, что она имела оклад и носилась на цепи или гайтане. Подобное оформление известно по многим произведениям мелкой каменной пластики.

На лицевой стороне иконы в низком рельефе изображение святого в рост. Его фигура занимает все пространство по вертикали: нимб упирается в верхний край рамки, левая нога значительно выходит за нее. Высота фигуры святого 5,2 см. Нимб имеет диаметр около 1,8 см и украшен орнаментом в виде растительных побегов, переданных волнистой врезной линией с мелкими насечками по внутренней стороне стебля. Узкая (0,25 см) рамка слегка скошена к фону, она орнаментирована крестообразной штриховкой. На одежде святого — гиматии — под левой рукой заметны едва видимые следы позолоты, что дает основание предполагать наличие золочения. По памятникам лучшей сохранности известно, что позолотой обычно подчеркивались линии складок, контур нимба, наводились надписи и т.д.⁴ Видимо, именно так была выполнена надпись и на публикуемой иконке. Едва заметные следы ее видны с правой стороны от святого. Скорее всего надпись была сделана в две-три строки. Достаточно четко читается буква "O".

Святой изображен в позе моления. Лицо его тщательно проработано, без признаков схематизации. Фигура дана в легком трехчетвертном повороте влево, а ноги в профиль, ступня левой целиком выходит на рамку. Голова слегка склонена влево, правая рука поднята на уровень груди, левая — на уровень лица, ладони раскрыты. Длинные волосы, переданные параллельными врезными линиями, образующими локоны, ложатся на плечи, прическа имеет прямой пробор. Низкий лоб, прямой длинный нос, слегка расширенный книзу, продолговатые глаза с точками зрачков мягко промоделированы. Этой же скульптурной округлостью отличается и передача обнаженных по локоть рук, в то время как ноги выполнены более схематично. Длинный хитон ниспадает параллельными складками, имеющими легкую процарапанную штриховку, а внизу по краю — узкую кайму с едва заметной насечкой. Гиматий с поднятых рук спускается также параллельными прямыми складками, данными в перспективе и обозначенными зигзагом. На груди он ложится крест-накрест и завязан узлом, образуя мелкие прихотливые драпировки. На бедрах хитон стянут узким поясом. В целом, пропорции большоголовой фигуры святого приземистые. Мягкая моделировка головы и рук, выполненных в невысоком скругленном к фону рельефе, сменяется почти плоской трактовкой одежды. Выразительная поза, психологизм тонкого одухотворенного лица делают изображение подчеркнуто интимным и элегантным, что является свидетельством работы хорошего мастера, обладающего художественным вкусом и профессиональными навыками, и дает основание отнести иконку к произведениям византийского круга. Это тот редкий случай, когда и материал (стеатит), и особенности стиля свидетельствуют о византийском происхождении произведения.

Иконографический тип изображенного святого выдержан настолько хорошо, что даже при отсутствии надписи можно уверенно атрибутировать его как Иоанна Предтечу из деисусной канонической композиции. Длинные волосы, опущенные вниз усы, борода, характерная поза моления, обращенность фигуры вправо (в "Деисусе" Иоанн Креститель почти всегда занимает место слева от Христа, а Богоматерь справа), торжественная представительность скорбного образа и без дополнительных атрибутов (меховая накидка — милоть, свиток, крест) рисуют классический тип деисусного Иоанна Предтечи, сложившийся в памятниках изобразительного искусства.

Примеры изображения Иоанна Предтечи в канонической деисусной композиции многочисленны и нет необходимости приводить их здесь. Однако единоличные изображения его подобной иконографической схемы в произведениях мелкой каменной пластики нам не известны. Чаще встречается единоличное изображение подобной схемы второго действующего лица "Деисуса" — Богоматери, например, на стеатитовой иконе XII—XIII вв. из Национального Музея в Белграде, найденной в церкви св.Девы в Курушунлу⁵ (фото 2). Богоматерь Агиосоритисса на ней изображена также в рост в позе моления, обращенной вправо. Она молится Христу, символом которого является изображение в маленьком сегменте небес в верхнем правом углу руки в благословляющем жесте. Та же композиция и на гравированном изображении ковчега-мошевика XV в. из Загорского музея⁶, на иконе конца XIII в. из Эрмитажа с пророком Самуилом⁷ и на многих других. Гораздо реже встречается изображение фигуры облачного Христа, как, например, на камее из яшмы в собрании Аберг в Берне XII в.⁸, где его полуфигура дана также в сегменте небес в верхнем правом углу. Изображение благословляющей руки — широко распространенный иконографический прием и служит как объектом моления, так и незримым образом самого Христа, подобно иконе со св.Давидом-Глебом из собрания ГИМ XI в.⁹

Думается, что и на публикуемой иконке в левом скелотом углу могло быть помещено изображение благословляющей десницы. Во всяком случае жест высоко поднятых рук святого предполагает наличие объекта моления, каковым в данном случае может быть именно этот символ. Стеатитовая икона из музея в Белграде является прекрасным примером решения подобной композиции в произведениях мелкой каменной пластики.

Как уже отмечалось, иконок подобной иконографии с единоличным изображением Иоанна Предтечи пока встречено не было и проследить ее черты на примерах камнерезного ремесла не представляется возможным. Известно его погрудное изображение на маленьком византийском стеатитовом медальоне XII в. из музея Бенаки в Афинах, атрибутируемое как деисусное¹⁰. В сохранившихся многофигурных композициях "Деисуса", имеющих аналогичную иконографию и датированных XI—XII вв., именно фигура Иоанна Предтечи утрачена (икона,

найденная в Старой Рязани, Рязанский музей¹¹ и "Деисус" со святыми из Эрмитажа¹²) или же они являются произведениями более позднего времени и имеют черты, присущие искусству другого круга, восходящие к иному решению образа святого¹³.

По наблюдениям О.С.Поповой на примере живописных произведений, типология образа Иоанна Крестителя имеет две черты "исторического портрета" Предтечи — деятельная проповедническая и "монашеская" отшельническая, которые проявляются в своеобразной иконографии Крестителя в деисусных композициях. Отсюда его облачение в хитон и плащ — мирские одежды пророка или апостола, и звериные шкуры пустычника¹⁴. Определяющей интонацией образа на рассматриваемой иконке является молчаливая просьба-молитва, выражающая основную тему "Деисуса". Согласно исследованиям Й.Мысливец о происхождении "Деисуса", жест молитвы, получивший ясное выражение в произведениях искусства только после победы иконопочитания, выражает "жажду средневекового верующего иметь крепких и верных заступников перед престолом Христа"¹⁵. Ими в первую очередь являются Мария, родившая его, и Иоанн Предтеча, крестивший его — самые близкие ему лица в земной жизни. Явно выраженный жест моления служит усиливающим моментом в выявлении их заступнической миссии. Эта тема сохраняется и в тех случаях, когда происходят замены самих канонических персонажей "Деисуса", и фигура Иоанна Крестителя заменяется изображением другого святого — св. Федором в "Деисусе" из Тасоса, XII в.¹⁶, Иоанном Златоустом на окладе Евангелия боярина Федора Кошки 1392 г.¹⁷ и др.

Именно заступническая миссия является определяющей доминантой рассматриваемого образа. Тема страдания не приобретает здесь трагического смысла, а носит скорее характер скорбного смирения, соответствуя глубокой созерцательности спокойно стоящей фигуры просителя, сострадающего людям¹⁸. Такое решение деисусного образа больше всего соответствует функциональному назначению иконки — оберега, филактерия, которая могла носиться как нагрудный образок или быть подвешенной к особо почитаемой иконе в храме¹⁹.

Возможно, она входила в композицию "Деисуса", состоящую из трех иконок. Косвенным подтверждением этому служит характерный именно для этого сюжета наклон головы Иоанна (в известных единоличных изображениях Богоматери он, как правило, менее выражен), а также тот факт, что в этой же постройке найдены фрагменты иконки с сидящим на троне Иисусом Христом — центральной фигуры "Деисуса". Следовательно, могла существовать и третья иконка, изображающая Богоматерь. Однако примеры подобных триптихов мелкой каменной пластики нам не известны.

Сложным представляется вопрос о времени изготовления памятника. Из приведенных выше примеров деисусных композиций видно, что каноническая иконография сюжета изменяется медленно: только

к концу XIII—XIV вв. происходят осязаемые изменения, сказавшиеся как на трактовке самого образа святого, так и на стиле изображений (его теперь чаще изображают как отшельника, образ наделяется напряженной драматичностью, доминирует тема страдания). Это находит отражение как в произведениях мелкой каменной пластики, так и в изобразительном искусстве в целом. Обращение к основной теме "Денсуса" и стилистические особенности публикуемой иконки — приземистые пропорции, крупная голова и увеличенные кисти рук, намечающаяся дробность складок и тонкая пластическая передача лица, психологизм и выразительность, спокойная уравновешенность образа — дают основание для предварительной датировки памятника XII в.

В пользу этой даты свидетельствует и наличие такой детали, как орнаментальное украшение нимба святого в виде растительных побегов, являющейся, по мнению Й.Калаврезу-Максейнер, признаком византийских произведений XII в., в равной степени как и декорирование внешней рамки иконок²⁰. Аналогично орнаментированы такие хорошо датированные памятники, как иконка из Херсонесского музея с изображением св.Федора, Георгия и Дмитрия, фрагмент иконки с воином-святым из Киевского музея Западного и Восточного искусства, св.Федора из музея в Велико Тырново, Богоматери с младенцем из Музея в Штутгарте и другие, приводимые в каталоге Й.Калаврезу-Максейнер, имеющие растительную орнаментiku нимбов. Орнамент в виде зазига по внешней рамке иконы помещен на фрагменте с изображением св.Николая из Кабинета Медалей в Париже: косой насечкой украшена рамка фрагмента иконки из Музея Бенаки и университета в Торонто. Все перечисленные изделия датируются XII в.²¹ Подобная орнаментация известна и по произведениям книжной миниатюры XII в., связь с которой также отмечается автором для произведений каменной мелкой пластики²², а также в орнаментации украшений с чернью²³. Для Киевской Руси орнаментация нимбов известна, например, на миниатюрах Мстиславова Евангелия, датированных 1103—1117 гг., выполненных, по мнению В.Н.Лазарева, в мастерской, деятельность которой он связывал с византийско-киевской традицией²⁴. В произведениях древнерусской каменной пластики она известна для XII—XIV вв. Однако в таком графическом исполнении, как на публикуемой иконке — изображение выюна не рельефными, а врезными линиями с большей долей схематизации, отмечаемого Т.В.Николаевой как характерная особенность киевской группы памятников, — чаще встречается на предметах византийского происхождения²⁵.

Подобное сочетание схематизированного орнамента нимба с высоким художественным качеством самого изображения, отмечаемое А.В.Банк для стеатитовой иконы со св.Ферапонтом, найденной в Регенсбурге (начало XII в.), как признак определенного иконографического типа, восходящего к общему центру или школе²⁶, может стать еще

одним основанием для отнесения рассматриваемой иконы к византийским стеатитам XII в. скорее всего столичного круга мастеров.

Каменные иконки, являясь дорогими произведениями индивидуального заказа, бытовали продолжительное время. К тому же публикуемая иконка, как уже отмечалось, имеет следы использования уже после повреждения. Поэтому обстоятельства находки (жилище XIII в., в заполнении которого обнаружены и материалы X—XII вв.) не могут быть определяющими для ее датировки.

Принимая XII в. как вероятное время изготовления иконки, попытаемся определить ее место в ряду других памятников этого периода, в частности киевской мелкой пластики. Однако следует учитывать, что произведения византийского импорта не всегда оказывали непосредственное влияние на работу местных мастеров. В.Г.Пуцко, анализируя киевскую сюжетную пластику малых форм XI—XIII в., отмечает, "что именно продукция киевских мастеров XII в. труднее поддается классификации, чем произведения, созданные в предшествующем столетии"²⁷. И это понятно. В свое время В.Н.Лазарев характеризовал XII в. как время количественного нарастания тех тенденций, которые, четко обозначившись в предшествующем столетии, привели к перелому в искусстве XIII в.²⁸ Поэтому, отмечая несомненное стилистическое сходство с памятниками, выделяемыми В.Г.Пуцко для пластики малых форм Приднепровья как группа "1200 г.", тяготеющую к произведениям позднекомниновского стиля, таким, как "Иоани Златоуст" (XII в., собрание Б.И. и В.Н.Ханенко), "Захария (?)" (XII в., собрание В.В.Тарновского) или "Уверение апостола Фомы" (начало XII в., Княжья Гора)²⁹, необходимо более детально остановиться на своеобразной стилистике памятника, тем более что спокойной уравновешенностью образа и иконографией он восходит к тому стилистическому пласту классического византийского искусства комниновской поры, которое В.Н.Лазарев определил как "торжественный, возвышенный стиль, призванный выразить глубочайшие моменты греческой религиозности"³⁰, оказывавшим наиболее значительное влияние на развитие искусства последующего времени.

Особенности искусства позднекомниновской поры — нарастание напряженной динамичности позы и жеста, экспрессии образа. Дробность ломающихся складок, удлинённые пропорции, подчеркнутый психологизм чужды художественному строю рассматриваемой иконки. В этом смысле интересно сравнить ее с памятниками зрелого XII в., такими, как икона XII—XIII вв. из Национального музея в Белграде (Богоматерь Агисоритисса) и особенно полной иконографической параллелью — изображением Иоанна Предтечи на окладе чеканной иконы Спаса из Анчисхати мастера Бешкена Олизари (Тбилиси, Государственный музей ГССР), датированным 1184—1193 гг.³¹ (фото 3). И хотя стилистические особенности нашей иконки далеки от утон-

ченной рафинированности образа мастера Бешкена Опизари и свидетельствуют о совершенно ином художественном центре, обращает на себя внимание общность такой детали, как подпоясанный на бедрах хитон и рисунок, образуемый из мелких складок, безусловно, отражающие реалии определенного времени. Видимо, оба мастера исходили из какого-то общего образца, воплощая его согласно своим эстетическим нормам.

В пластическом решении образа на киевской иконке больше архаической тяжеловесности, что, видимо, следует объяснить влиянием романского искусства. Но в то же время в облике святого еще столько византийского, а влияние живописного оригинала настолько очевидно (сюда можно отнести и такую деталь, как нанесение на одежду мелкой штриховки, напоминающей золотую шрафировку живописных произведений комниновского искусства), что есть все основания рассматривать данный памятник как произведение, возникшее на стыке двух стилей — позднекомниновского и позднероманского. Это слияние характеризует искусство конца (вернее, последних двух десятилетий) XII — начала XIII в. и известно сегодня под названием "стиль около 1200 года"³². Наиболее широко он распространился в странах Северной Европы, но не миновал и Византию, где реакцией на позднекомниновский маньеризм стал возврат к успокоенности, уравновешенности, созерцательности раннего комниновского искусства³³. Это, по нашему мнению, и объясняет стилистическую многослойность публикуемого памятника.

Отмечаемая близость к иконам "Уверение апостола Фомы" и "Захария (?)" (плотность компоновки, укороченность пропорций, большеголовость, реализм) дает основание, несмотря на различие индивидуальных манер, видеть в них произведения одного круга и датировать публикуемую иконку концом XII в.

Вторая иконка из камня светло-коричневого цвета (глинистый сланец ?) фрагментирована (фото 4). Сохранились два фрагмента. Первый обнаружен раскопками 1988 г., второй — в 1989 г. недалеко от места находки первого на территории той же усадьбы. Размеры первого фрагмента 2,4 — 3,8 x 4,7 см, второго — 4,9 x 3,5 см, толщина обоих 0,63 см. На первом сохранилось изображение головы Иисуса Христа строго в фас, в высоком (0,6 см) рельефе с проработкой деталей врезными линиями. Выпуклые глаза с точками зрачков, длинный прямой нос с легкой горбинкой, свисающим кончиком и чувственными крыльями, продолговатый овал лица рисуют ярко выраженный этнический тип. Рот обозначен прямой короткой линией, над ним — свисающие на короткую аккуратную бороду усы. Волосы уложены в прическу с прямым пробором и коротким, зачесанным слева направо, чубчиком. Справа волосы ложатся на плечо короткой косичкой, слева утрачены. Однако по направлению врезных линий можно предположить, что они также лежали на плече. Тонкое аскетическое лицо очень

выразительно, особенно поражает его профиль, отличающийся классическим совершенством формы. Проработка деталей врезными прямыми линиями, обусловленная достаточно высокой твердостью материала в силу своей графичности придает некоторую сухость резьбе.

Лиц Христа окружен продолговатым крещатым нимбом с двойной окантовкой между ветвей расширяющегося на концах креста, обозначенной глубокой врезной линией. Справа от нимба на расстоянии 2,5 мм от рамки сбоку и 10 мм сверху помещена надпись в виде врезной монограммы IC . На этом же расстоянии от рамки на уровне утраченной груди сохранились две пересекающиеся под прямым углом рельефные линии с шариком диаметром 3,5 мм с внешней стороны, образованного ими угла.

Второй фрагмент (нижнее основание иконки) почти не сохранил резьбы — рельеф на значительной его части сколот. Лишь в нижнем левом углу на высоту 1,5 см сохранилась часть прямой вертикальной линии, проходящей параллельно рамке на расстоянии 0,4 см от нее. С правой стороны такая же линия сохранилась всего на 0,2 см и на такое же расстояние от рамки. В левом углу образуемого этими линиями прямоугольника в рельефе на высоту рамки сохранилось изображение, видимо, стопы левой ноги, направленной носком влево в угол. Более низким рельефом выполнена овальная (четверть круга), обрамляющая ногу складка, образованная, видимо, краем одежды. Она подчеркнута врезной линией. Видеть здесь изображение подушки нельзя, так как с правой стороны эта деталь отсутствует. Вот и все, что сохранилось от резьбы на втором фрагменте. На обоих фрагментах изображение обрамлено узкой рамкой, скошенной к фону, с легкой косой штриховкой с лицевой стороны и редкой неравномерной — с боковой, нанесенной слегка продавленными линиями. Видеть в ней орнаментацию, видимо, нельзя. Икона скорее всего имела оклад. С оборотной стороны она заполирована.

Наличие с правой стороны первого фрагмента двух пересекающихся под прямым углом линий с шариком на конце и вертикальных на втором фрагменте дает основание интерпретировать их как изображение трона. Иисус Христос, восседающий на троне, — сюжет, широко представленный в христианском искусстве, таким он часто изображается и в деисусных композициях. В данном иконографическом типе он, как правило, сидит с Евангелием в левой руке и согнутой перед грудью благословляющей правой. Аналогично изображен Христос на двухсторонней бронзовой иконе XI в. из ГТГ (киевская находка)³⁴; апсидной мозаике диаконика собора в Торчелло, первая половина XII в.³⁵; стеатитовой иконе с поясным изображением из Музея Сакро в Ватикане, XIII в.³⁶; пояском "Деисусе" из лапидария Юрьева-Польского Георгиевского собора, первая половина XIII в.³⁷; и др.

По краю скола между головой и горизонтальной линией кресла сохранилась врезная линия, отмечающая рельеф (судя по всему, достаточно плоский) покатога плеча. Сохранившиеся в треугольнике меж-

ду прядью волос и контуром бороды две врезные линии намечают овальную складку, подчеркнутую двойной линией, образованную наброшенным на правое плечо гиматием. Именно так передан плащ на киевской бронзовой иконке, мозаике из Торчелло, пояском изображения Пантократора из Ватикана и многих других, являясь характерной деталью данного иконографического типа, что может служить косвенным свидетельством каноничности изображения Иисуса Христа и на публикуемой иконе, т.е. сидящим на троне с благословляющей правой рукой и держащей Евангелие левой (рис. 4, 1). Традиционность подобного иконографического типа не вызывает сомнения в верности названной композиции, но, к сожалению, ничего не дает для датировки произведения, так как подобный тип изображения Иисуса Христа бытует очень широко. Археологические материалы и условия находки (жилище XIII в.) датируют находку XIII в. Эпиграфические особенности надписи уточняют время ее появления — вторая половина XII — первая треть XIII в.

Рассмотрим стилистические особенности художественного образа на фрагменте. Судя по сохранившейся линии оката правого плеча, фигура Христа непропорциональна голове, т.е. можно говорить о диспропорции в изображении. К тому же, как отмечалось, голова Христа выделена высоким рельефом, постепенно понижающимся и, судя по высоте рельефа сохранившегося фрагмента ноги, не выходит за уровень рамки. Видимо, он был незначителен и в резьбе фигуры. Тщательная моделировка объемов, хорошо выдержанный этнический тип, строгий и возвышенный строй образа Христа дают основание видеть в данной иконе работу профессионального мастера и считать ее произведением византийского мастера. В отмеченных же стилистических особенностях можно видеть проявление черт, характерных для искусства конца XII — начала XIII в., хотя фрагментарность и не позволяет проследить их во всей полноте.

В древнерусской каменной пластике малых форм несомненно близки данным фрагментам произведения южнорусской группы. Это двухсторонняя иконка с Шумского городища (первая треть XIII в.), икона с Симеоном Столпником и Старокием (первая треть XIII в.) из раскопок на Торговой стороне Новгорода³⁸, аналогичный фрагмент с изображением Христа Эммануила (вторая половина XII в. из древнего Новгорода)³⁹, выполненный также в высоком рельефе; среди византийских — произведения XII—XIII вв., например, полное изображение Христа на троне на стеатитовой иконе из музея Сакро в Ватикане XIII в. или сидящего Христа на иконке из моржовой кости из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, около 1200—1220 гг.⁴⁰

Высокий рельеф головы, как бы выдвинутость его на зрителя и более плоскостная трактовка фигуры, некоторое нарушение пропорций и характерная графическая передача рельефа (в частности, волос), строящаяся на ритмическом повторении линий, не имеет прямых ана-

логов среди известных нам произведений византийской мелкой каменной пластики XII в. Однако нельзя не отметить, что все же эти тенденции проявляются в ряде произведений этого времени⁴¹ и усиливаются в пластике XIII—XIV вв. Они отражают те общие тенденции в искусстве конца XII — начала XIII в., когда выделению индивидуального, духовного начала в образе подчиняются все средства художественной выразительности. Так, в живописи, это сказалось в пластической передаче только ликов святых при плоскостной трактовке самих фигур, например, на фреске из скита св.Неофита на Кипре, около 1200 г. (фото 6) или в иконных образах этого времени⁴².

В большей степени, чем в образе Иоанна Крестителя, в лице Христа заметен интерес к индивидуальности, к передаче высокого душевного настроения, хотя выбор традиционного иконографического типа и определил созерцательный характер образа, имеющий устойчивую иконописную традицию в константиновском искусстве. Сравнение его с приведенными выше произведениями, а также место находки данного фрагмента в заполнении жилища XIII в. может быть определяющим в отношении иконки к памятникам южнорусской группы первой четверти XIII в., имеющим византизирующие черты.

Еще один фрагмент иконки с рельефным нимбом, обнаруженный в производственном помещении XII—XIII вв. (заполнение горна), выполнен из камня светло-серого цвета. Камень пережжен и определению не поддается. Фрагмент представляет собой угол рамки иконки с рельефным нимбом (фото 5). Его размеры по рамке 1,6 x 2,6, толщина 0,6 см. Рамка скошена к фону, обратная сторона хорошо заполирована. Судя по тому, что нимб одной стороной вплотную примыкает к рамке (следовательно, это верх иконки), а с другой остается небольшое (0,7 см) свободное поле, икона имела единоличное изображение. Нимб украшен растительным рельефным орнаментом в виде вьюна со спиралевидными завитками и косой штриховкой, встречаемого в произведениях мелкой каменной пластики с XII в. По деталям рисунка он также восходит к традициям южнорусской группы (Дмитрий Солунский — конец XII — начало XIII в., случайная находка в Новгороде; Борис и Глеб — первая треть XIII в., Рязанский музей)⁴³. Из-за небольших размеров фрагмента определяющими в датировании памятника являются условия находки, поэтому наиболее вероятным временем создания иконки будет XII—XIII вв.

Таким образом, изучение новых находок показало, что они созданы в пределах конца XII — начала XIII в., т.е. времени распространения в византийском искусстве наиболее передового течения, отразившего общий процесс развития европейского искусства, сыгравшего большую роль в формировании местных художественных школ.

В киевской мелкой пластике этот круг явлений пока можно проиллюстрировать небольшой группой памятников с наиболее яркими византизирующими чертами, попытка выделения которых предпринята В.Г.Пушко⁴⁴. И хотя они занимают довольно обособленное место

среди предметов византийского и древнерусского происхождения (это и качество исполнения, и близкое соответствие живописному прототипу, и физиогномические особенности), тем не менее эти находки отчетливо отражают общее стилистическое направление, прослеживаемое для киевской сюжетной пластики малых форм конца XII — начала XIII в. и должны быть учтены при дальнейшей систематизации византийского и древнерусского материала.

- ¹ Древнерусское искусство: Зарубежные связи. — М., 1975. — С.5—6.
- ² Боровский Я.Е., Калюк А.П., Сыромятников А.К., Архипова Е.И. Археологические исследования в "Верхнем Киеве" в 1988 г. // НА ИА АН УССР. — Ф.е. 1988/17.
- ³ Сейчас иконки хранятся в Музее истории города Киева (инв. № 9232/11, 9232/10).
- ⁴ Kalavrezou-Maxeiner J. Byzantine Icons in Steatite. Byzantina Vindobonensia, XV/1—2. — Wien, 1985. — P.56.
- ⁵ Kalavrezou-Maxeiner J. Op. cit. — P.170—171. — N 82.
- ⁶ Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. — М., 1976. — С.199—Рис. 71.
- ⁷ Банк А.В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. — Л.; М., 1966. — С.321—322. — № 249.
- ⁸ Банк А.В. Прикладное искусство Византии XI—XII вв. — М., 1978. — Рис. 113.
- ⁹ Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // САИ.— Вып.Е1—60. — М., 1983. — № 1. — Табл. 1.
- ¹⁰ Kalavrezou-Maxeiner J. Op. cit. — N 86. — Pl.46. — P.172.
- ¹¹ Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика... — № 311. — Табл. 55, 2.
- ¹² Kalavrezou-Maxeiner J. Op. cit. — N 4. — Pl.5.
- ¹³ Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика... — № 109, 110, 113, 117, 171, 198, 200, 220, 223, 262, 281.
- ¹⁴ Попова О.С. Икона "Иоанн Предтеча" середины XIV в. из Эрмитажа // Искусство Западной Европы и Византии. — М., 1978. — С.245—261.
- ¹⁵ Мысливец Й. Происхождение "Денсуса" // Византия: Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. — М., 1973. — С.62.
- ¹⁶ Kalavrezou-Maxeiner J. Op. cit. — P.140—141. — N 48, Pl.29.
- ¹⁷ Николаева Т.В. Прикладное искусство... — С.164. — Рис. 55.
- ¹⁸ Известно также, что Иоанн Предтеча являлся покровителем дома византийских императоров (Щепкина М.В. Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. — М., 1954. — С.8—12).
- ¹⁹ Порфиридов Н.Г. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты // СА. — № 3. — 1972. — С.207.
- ²⁰ Kalavrezou-Maxeiner J. Op. cit. — P.57—58; Появление орнаментированных нимбов на византийских стеатитах начиная с XII в. отмечала также А.В.Банк. Банк А.В. Прикладное искусство Византии. — С.97.
- ²¹ Kalavrezou-Maxeiner J. Op. cit. — № 21, 25, 24а, 31, 96, 64, 65.
- ²² Kalavrezou-Maxeiner J. Op. cit. — P.57.
- ²³ Макарова Т.Н. Черное дело древней Руси. — М., 1986. — Рис.5. — № 53.
- ²⁴ Лазарев В.Н. О росписи Софии Новгородской // Византийское и древнерусское искусство. — М., 1978. — С.169—173. — Рис. на с.168—169.
- ²⁵ Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика... — № 1, 2, табл. 9; № 2, табл. 8, а для древнерусских — № 66, 103, 118, 120, 124, 169, 172, 233, 234. — С.19.
- ²⁶ Банк А.В. Прикладное искусство Византии. — С.97. — Рис. 88.
- ²⁷ Пуцко В. Киевская сюжетная пластика малых форм (XI—XIII вв.) // Сборник: посвящена Бошко Бабик. — Институт за истражување на старословенската култура. — Прилеп, 1986. — Мат. III. — С. 77.

- ²⁸ *Лазарев В.Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // *Византийская живопись*. – М., 1971. – С.157.
- ²⁹ В.Г.Пуцко считает, что икону следует датировать концом XII – началом XIII в. в соответствии с датировкой сопроводительной славянской надписи, которая не могла появиться намного позднее выполнения самого рельефа. *Пуцко В.* Киевская сюжетная пластика малых форм. – С.174–175; Произведения даны по каталогу Т.В.Николаевой (№ 3, табл. 7; № 16, 17, табл. 3).
- ³⁰ *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – М., 1947. – Т.1. – С.104–157.
- ³¹ *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. – М., 1963. – Табл. 137.
- ³² *The Year 1200: The Exhibition.* – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1970.
- ³³ *Радойчић С.* Старо српско сликарство. – Београд, 1966. – С.31–32.
- ³⁴ *Пуцко В.* Киевская сюжетная пластика.. – Рис. 1.
- ³⁵ *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – Т.2. – Табл. 238.
- ³⁶ *Kalavrezou-Maxeiner J.* Op. cit. – N 106.
- ³⁷ *Вагнер Г.К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г.Юрьев-Польской. – М., 1964. – Табл. IV, б.
- ³⁸ *Николаева Т.В.* Древнерусская мелкая пластика.. – № 39, табл. 6; № 32, табл. 5.
- ³⁹ *Седова М.В.* Каменные иконки древнего Новгорода // *СА.* – 1965. – № 3. – С.264. – Рис. 1, 2.
- ⁴⁰ *The Year 1200.* Op. cit. – Vol.1. – N 68. – P.61–62.
- ⁴¹ *Kalavrezou-Maxeiner J.* Op. cit. – N 74, 75, 87, 96.
- ⁴² *Яковлева А.И.* Икона "Спас Златые власы" из Успенского собора Московского кремля // *Древнерусское искусство.* – М., 1988. – С.199–210. – Рис. на с.205.
- ⁴³ *Николаева Т.В.* Древнерусская мелкая пластика.. – № 38, табл. 6; № 30, табл. 5.
- ⁴⁴ *Пуцко В.Г.* Киевская сюжетная пластика.. – С.144–175.

К ст. Я. Е. Боровского, Е. И. Архиповой «Новые произведения
мелкой каменной пластики из древнего Киева (по материалам раскопок)»



Фото 1. Иоанн Креститель.
Конец XII в. Музей истории
города Киева



Фото 2. Богоматерь Агносоритисса. XII—XIII вв. Нацио-
нальный музей в Белграде



Фото 3. Иоанн Предтеча. Фрагмент оклада
чеканной иконы Спаса из Анчисхати
(1184—1193 гг.). Государственный музей
искусств ГССР, Тбилиси.



Фото 4. «Христос на троне». Начало XIII в. Музей истории города Киева:
1 — фрагменты иконки; 2 — реконструкция Архиповой Е. И.

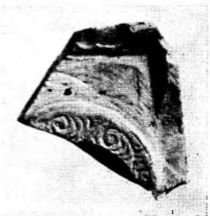


Фото 5. Фрагмент каменной иконки с рельефным нимбом. Начало XIII в. Научные фонды ИА АН УССР, Киев



Фото 6. «Христос на троне» около 1200 г. Фреска, Скит св. Неофита на Кипре