

істочників пов'язано з подіями 534 г. н. е. (історія Горда). В цілому виділені наступні періоди для ранневизантийського часу історії Боспора: кінець IV — друга чверть VI в. н. е. (534 г. н. е.), друга-третья чверть VI в. н. е. (576 г. н. е.), кінець VI — перша половина VII в. н. е.

З другої чверть VI в. н. е. Боспор знаходиться під властю Візантії. В Юстиніановське час проходять великі будівельні роботи, пов'язані, видимо, з включенням Боспора в склад Візантійського лімесу. Після тюркського розгрому 576 г. н. е., Боспор знову переходить під владу Візантії. Ранневизантийський період закінчується в середині VII в. н. е. утворенням Великої Болгарії і наступним приходом хазар. В часі ранневизантийського періоду розвиток Боспора йшов за візантійською моделлю.

A. V. Sazanov

BOSPORUS IN THE EARLY BYZANTIAN TIME

Redating of layers and complexes of Bosphorus of the early Byzantine time (A. V. Sazanov, Yu. F. Ivashchenko, E. Ya. Nikolaeva) necessitates creation of a new concept of the history of Bosphorus of the early Byzantine time. Neither archaeological data nor written sources confirm the Hun devastation of Bosphorus at the end of the 4th century A. C. This devastation according to archaeological material in the written sources is connected with the events of 534 year A. C. (the Gord History). On the whole the following periods for the early Byzantine time of the Bosphorus history are distinguished: the end of the 4th — second quarter of the 6th century A. C. (534 year A. C.), the second — third quarter of the 6th century A. C. (576 years), the end of the 6th — first half of the 7th centuries A. C.

Since the second quarter of the 6th century Bosphorus was under the Byzantine power. Large building works connected, apparently, with inclusion of Bosphorus into the Byzantine Limes were in progress in Justinian time. After the Turkic devastation of 576 year A. C. Bosphorus again appeared under the governing of Byzantium. The early Byzantine period ended in the middle of the 6th century A. C. by formation of the Great Bulgaria and subsequent coming of Chazars. During the early-Byzantine period the development of Bosphorus proceeded according to the Byzantine model.

Одержано 14.04.90

ВІЗАНТІЙСЬКІ ШЛЯХИ ДАВНЬОРУСЬКОГО МИСТЕЦТВА

В. Г. Пуцко

У статті розглянуто початкові етапи формування християнського мистецтва Давньої Русі стосовно їх генетичних зв'язків з Візантією в хронологічних межах кінця X — першої половини XIII ст.

Проблему «деформації» візантійської спадщини на ґрунті Київської Русі можна сприймати або як звичайне спрощення елліністичної традиції, або ж як її послідовну і закономірну адаптацію, яка повинна якнайбільше відзеркалювати естетичні смаки не лише майстрів, а й замовників. Саме останні уможливили фінансування надто дорогих робіт, і це стало неодмінною умовою реалізації тих сміливих художніх задумів, що вражають вже не одне покоління дослідників. Отже, не слід забувати про певні історичні умови.

Загальновідомі протилежні погляди, що панують у фаховій літературі щодо природи давньоруського мистецтва XI—XIII ст. На думку одних дослідників, це — провінційне відгалуження візантійської куль-

тури; інші ж вбачають тут цілком самостійну творчість, лише частково інспіровану культурними впливами Візантії. Існують також прихильники концепції, за якою Київська Русь нібито найбільше була стурбована необхідністю боротьби з візантійськими впливами, які начебто імперія впроваджувала мало не у вигляді податків. Дуже дивно, що зазначені теорії лише зрідка враховують свідчення самих пам'яток. Доречно тут пригадати, що чекають на видання і осмислення не тільки дрібні та другорядні, але й найбільш визначні з них, наприклад: фрески Софійського собору в Києві чи стінопис Кирилівської церкви, численні ювелірні виробы із київських та придніпровських скарбів, ілюміновані рукописи. Дослідників, котрі бажали б працювати на чорному дворі науки стає все менше, адже вивчення «дрібниць» не обіцяє того ефекту, який справляють теорії, навіть повністю безгрунтовні. Але ці обставини чи ж можуть спонукати до відмови від будь-яких узагальнень, що ґрунтуються на наявних матеріалах?

Початкова доба давньоруського мистецтва була предметом особливої уваги Д. В. Айналова, дуже уважного до історичних фактів й щедро обдарованого природою щодо відчуття прихованих за ними великих явищ духовної культури¹. За його висловом, «не може бути сумніву в тому, що будівельні форми привнесені були до Києва грецькими майстрами, але цілком зрозуміле й те, що ці майстри повинні були зважати на місцеві умови руського зодчества»². Згадуючи ж про Успенський собор Печерського монастиря, Д. В. Айналов відзначив, що три ініціативи поєднались у єдиному бажанні побудувати цей храм, який на кілька століть став особливо шанованою святинею Давньої Русі. Це — руська, на чолі з Антонієм і Феодосієм, Ярославом і Святославом, грецька, завдяки посередництву Влахернського храму та варязька, на чолі з Шимоном і його родом³. Складне поєднання різних тенденцій, однак, залишало-таки широкий простір для діяльності у Київській Русі візантійських майстрів. Результати їх творчих зусиль в одних випадках дуже добре знані, в інших — ніби навмисно лишаються не поміченими й досі. Це мав нагоду і всі підстави показати А. М. Грабар⁴. Нарешті один з найсерйозніших дослідників руського поганства Є. В. Анічков влучно зауважив, що до XI ст. Русь жадібно п'є з різних джерел, і що ми ще не дуже добре можемо розрізнити впливи, які позначилися на її долі⁵. Виявляється, що порівняно недавно охрещена Київська Русь продовжувала сприйматися як місце, де виразно перетиналися різні культурні традиції, серед яких найбільш сильною та життєздатною була візантійська.

З проблемою неподільності навіть дуже складного органічного процесу довелося згодом мати справу В. М. Лазареву як історику візантійського і давньоруського живопису. Мозаїки Софійського собору в Києві він сприймав як останню пам'ятку македонського монументального живопису, що посідає своєрідне місце, а характеризуючи софійські фрески, дослідник висловив здогад щодо залучення для їх виконання місцевих руських майстрів⁶. З бігом часу це припущення перетворилося на ніби твердо обґрунтований факт⁷. Мозаїки Михайлівсько-

¹ Айналов Д. Летопись о начальной поре русского искусства // Отчет о состоянии и деятельности имп. С.-Петербургского университета за 1903 г.—СПб., 1904.—Отд. II.—С. 1—33; Айналов Д. К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память св. равноап. князя Владимира.—Пр., 1917.—Т. 1.—С. 21—39; Айналов Д. Лекции по истории древнерусского искусства: Киев-Царьград-Херсонес.—Симферополь, 1919.

² Там же.—С. 90.

³ Там же.—С. 99—100. Див. також: Широцький К. Українська штука за часів старокнязівських та її вивчення // Наше минуле.—1918.—№ 1.—С. 90, 91.

⁴ Грабар А. Н. Крещение Руси в истории искусства // Владимирский сборник в память 950-летия Крещения Руси: 988—1938.—Белград, 1938.—С. 73—88.

⁵ Анічков Е. В. Язычество и Древняя Русь.—СПб., 1914.—С. 275.

⁶ Лазарев В. Н. История византийской живописи.—М., 1947.—Т. 1.—С. 92—94.

⁷ Лазарев В. Н. История византийской живописи.—М., 1986.—Т. 1.—С. 77—79. За виразом автора, «вже в XI ст. почалася кристалізація національної руської школи». Детальніше див.: Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской.—М., 1960.

го монастиря в Києві розглядалися як витвір константинопольських митців, а поруч розташовані фрески — руських⁸. Фрески Дмитрівського собору у Володимирі визнано за пам'ятку столичного монументального живопису XII ст.⁹: щодо решти давньоруських стінописів того часу, то, за висловом В. М. Лазарева, «їхній своєрідний стиль чітко вказує на складність їх художнього генезису, що сягає до надто різних джерел»¹⁰. Розглядаючи руські ікони XII—XIII ст., той же дослідник зазначає наявність у них архаїчних пережитків, вказує на певні грецькі взірці і, нарешті, відзначає, що «візантійські впливи поступово розчиняються на Русі в далекому від дійсності, геометричному, величному й монументальному стилі»¹¹. Цю позицію, але вже акцентуючи увагу на внеску місцевих майстрів, В. М. Лазарев наполегливо обстоює і на сторінках «Історії руського мистецтва»¹². Згодом автор зміг ще раз подати своє розуміння проблеми візантійсько-русських мистецьких зв'язків XI—XIII ст. у монографії, присвяченій давньоруським мозаїкам і фрескам¹³, а також у двох статтях, де висвітлено проблему візантійської спадщини та поширення візантійських зразків¹⁴. У першій з них підкреслено, зокрема, що «поступово елементи візантійської культури влились органічною складовою частиною до давньоруської культури», що «візантійські взірці загострювали у руських живописців і скульпторів відчуття органічного, не раз були провідниками далеких елліністичних віянь»¹⁵, а в другій — запропоновано дещо інший висновок: «Як би тісно не була пов'язана Давня Русь з Візантією і як би широко вона не користувалася візантійськими зразками, розвиток її мистецтва не проходив синхронно з розвитком візантійського мистецтва», а «широке використання візантійських взірців руськими митцями, якщо і загальмовувало процес художнього розвитку, та було неспроможним його затримати»¹⁶. Варто звернути увагу на те, що в усіх наведених прикладах Візантія і Русь сприймаються неначе дві цілком ізольовані величини, мистецтво ж їх стикається майже епізодично, внаслідок приїздів грецьких майстрів та розповсюдження візантійських моделей. Про існування ж греко-русського мистецтва немає й мови, начебто його ніколи не існувало.

Деякі із зазначених позицій були вже сформульовані Н. П. Кондаковим, який намагався з'ясувати, що саме вивнесли руські митці з візантійської культурної спадщини, із спілкування з вищою культурою¹⁷. За виразом ученого, «історія перших кроків європейських національних мистецтв у XI і XII ст. складалася під більшим чи меншим впливом візантійської художньої промисловості, і національні успіхи залежали саме від цього впливу й повноти його засвоєння і, на перевагу досі пануючим в історичних науках політичним пересудам, сила іноземного впливу пропорційна потребі, народженій у країні, а, відтак, і її культурним успіхам, і кожне мистецтво, що народжується до справжнього

⁸ Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. 1.— С. 119. Детальніше див.: Лазарев В. Н. Михайловские мозаики.— М., 1966.

⁹ Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. 1.— С. 123. Порівн.: Лазарев В. Н. О методе сотрудничества византийских и русских мастеров // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись.— М., 1970.— С. 140—149.

¹⁰ Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. 1.— С. 138.

¹¹ Там же.— Т. 1.— С. 142—144. Див. також: Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века.— М., 1983.— С. 31—47.

¹² Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Киевской Руси; Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства.— М., 1953.— Т. 1.— С. 155—232, 442—504; Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Новгорода; Живопись Пскова // Там же.— М., 1954.— Т. II.— С. 72—137, 340—348.

¹³ Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV веков.— М., 1973.

¹⁴ Лазарев В. Н. Византия и древнерусское искусство; Распространение византийских образцов и древнерусское искусство // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство.— М., 1978.— С. 211—226.

¹⁵ Там же.— С. 221.

¹⁶ Там же.— С. 225, 226.

¹⁷ Детальніше див.: Кыласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории).— М., 1985.

життя, засноване на повному засвоєнні стилю»¹⁸. Згодом М. П. Сичов наголошував на тому, що Київ стає провідником особливої культури, початок якої знаходиться у певному зв'язку з розгалуженнями елліністичних культур Середземномор'я, саме від часу встановлення політичного і церковного контакту з Константинополем¹⁹. Все зазначене не дає можливості відмовитися від погляду на явище як на певний феномен, що потребує серйозних пояснень, покликаних розпізнати оригінальність схрещення різних культур.

Християнізація Київської Русі викликала гостру потребу в засвоєнні досягнень візантійської культури, звичайно, не в повному їх обсязі і за програмою визначеною передусім місіонерськими завданнями. Оскільки ініціатива запровадження християнства походила з боку князівської влади, існувала реальна можливість фінансувати дорогі роботи для спорудження храмів та їх оздоблення різьбленням, мозаїками й фресками, збагачення церковним начинням. Це був шлях перенесення на ґрунт Київської Русі класичних візантійських художніх форм, переважно в їх столичному варіанті, бо майстрів вельможні замовці запрошували переважно з Константинополя. Відзначені особливості варто враховувати, прагнучи зрозуміти обставини, народження на рубежі X—XI ст. на давньоруському ґрунті того мистецтва²⁰, від якого ведуть свій родовід пізніші мистецькі традиції як українців, так і росіян²¹. Нам воно здається переважно візантійсько-руським, створеним спільними зусиллями грецьких майстрів та їхніх давньоруських помічників, а також князів, чиї замовлення мали вирішувати орієнтацію на певну лінію розвитку. Отже, це мистецтво значною мірою «інтернаціональне», хоч і в межах візантійського культурного кола, але ж воно містить у собі і результати співпраці різних народів. І це його відмітна риса.

Найбільш ранні кам'яні християнські храми збудовано на Русі грецькими майстрами. Писемні джерела сповіщають лише про їхню причетність до спорудження Десятинної церкви (989—996) і Успенського собору Києво-Печерського монастиря (закладено в 1073 р.). Однак провідна роль цих будівничих простежується при дослідженні інших давніх храмів: Софійського собору та соборного храму Кловського монастиря у Києві, церкви архангела Михайла у Переяславлі, Спаського собору, Успенського собору Елецького монастиря, Борисоглібської та Іллінської церков у Чернігові, Благовіщенської церкви у Вітебську, Борисоглібської церкви у Новогрудку, церков першої половини XII ст. у Полоцьку, собору Мирозького монастиря у Пскові²². Причому будували майстри не з самого Константинополя, а й з різних візантійських провінцій. Завдяки цим обставинам Київська Русь могла сприймати досвід різних архітектурних традицій, різних будівельних прийомів, подекуди видозмінювала їх відповідно до використання місцевих матеріалів. Тому, навіть не надаючи особливої ваги волі замовників, не можна нехтувати зміною типових для Візантії архітектурних форм. Це визначало виникнення власних архітектурно-будівельних традицій, котрі набули широкого розвитку в практичній роботі зодчих XII—XIII ст.²³ Пам'ятки візантійсько-руського зодчества за хронологією переважно не

¹⁸ Кондаков Н. П. Русская икона.— Прага, 1931.— Т. 3.— Ч. 1.— С. 129, 130. П. П. Муратов вважав живопис на Русі до XIII ст. повністю візантійським, а творчість місцевих майстрів розглядав лише від XIV ст. Див.: *Грбавь И.* История русского искусства.— М., 1915.— Т. VI.— С. 61 і далі.

¹⁹ Сичев Н. П. Искусство средневековой Руси // История искусств всех времен и народов.— Л., 1929.— С. 182, 186, 196—197.

²⁰ Луцко В. Г. Древнерусская культура на пороге второго тысячелетия // Исследования по древней и новой литературе.— Л., 1987.— С. 303—309.

²¹ Див.: *История українського мистецтва*.— К., 1966.— Т. 1; *История русского искусства*.— Т. 1; *Сопоцинский О. И., Василенко В. М.* Искусство Древней Руси // История искусства народов СССР.— М., 1973.— Т. 2. С. 327—402.

²² Раппопорт П. А. О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры // ВВ.— 1984.— Т. 45.— С. 185—191.

²³ Див.: *Раппопорт П. А.* Зодчество Древней Руси.— Л., 1988; *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.— М., 1987.

виходять за межі кінця X — середини XII ст., але ніяк не вміщуються в жорсткі рамки, як і будь-яка жива художня творчість. Про шляхи розвитку форм впродовж початкового періоду можна набути уявлення завдяки характеру інтер'єрів майже одночасно побудованих Спаського собору в Чернігові і Софійського у Києві, з виразними аркадами, прикрашеними кам'яними (шиферними) рельєфами з орнаментальним різьбленням. Це різьблення належить до зразків візантійської скульптури XI ст.²⁴ Однак насправді воно утворює її окреме відгалуження — візантійсько-руське, на зразок архітектури, з якою кам'яна пластика тісно пов'язана з огляду на своє функціональне призначення²⁵.

Візантійські різьблені мармури при оздобленні інтер'єру давньоруських храмів застосовували досить обмежено і лише протягом першого століття після хрещення Русі. В Десятинній церкві, збудованій князем Володимиром для свого палацового храму, використовувалися мармури юстиніанівського часу з числа херсонеських трофеїв²⁶. Мармуровими були огорожі головних вітарів Софійського собору в Києві та Успенського Києво-Печерського монастиря, але ж, за свідченням матеріалів археологічних досліджень, більшість вітарних огорож давньоруських церков виконували з дерева²⁷. Епізодичним явищем виявилися на київському ґрунті сюжетні кам'яні рельєфи з християнською та античною тематикою, які наслідували візантійські моделі²⁸. Не набула широкого розвитку в XI ст. взагалі практика виконання кам'яного різьблення, зразками якого є рельєфи парапетів хорів Спаського собору в Чернігові, Софійського в Києві та Успенського в Києво-Печерському монастирі²⁹. Надзвичайна майстерність у виконанні цих витворів не залишає жодного сумніву в тому, що тут працювали вельми кваліфіковані різьбярі і що їх творчість наслідували часом звичайні ремісники³⁰. Отакі своєрідні експерименти художньої обробки шиферу можна помітити у різьбленні саркофага, знайденого біля північного муру Десятинної церкви, того самого, який цілком безпідставно іноді вважають гробницею княгині Ольги³¹. Складений з окремих брил саркофаг поєднав результати творчості кількох різьбярів, котрі працювали одночасно, але ніяк не на однаково якісному рівні. Вирізьблено дивну композицію з переплетеннями й розетками і, навпаки, ледве відтворена аркада, заповнена хрестами та пальмами, а також великі розквітлі

²⁴ Grabar A. Sculptures byzantines du Moyen âge.— Paris, 1976.— Т. II.— P. 29, 83, 84.— Pl. LX—LXII (№ 76, 77).

²⁵ Пуцко В. Г. Киевская скульптура XI века // Byzantinoslavica.— Praha, 1983.— Т. XLIII.— S. 51—60; Poustko V. Die kiever architektonische Plastik des 10. bis 11. Jahrhunderts // Forschungen zur osteuropaischen Geschichte.— Berlin, 1985.— В. 36.— S. 7—14.

²⁶ Ивакин Г. Ю., Пуцко В. Г. Импортная капитель из киевских находок // СА.— 1980.— № 1.— С. 293—299. Див. також: Пуцко В. Візантійський художественний импорт в Древнем Киеве // Slavica Antiqua.— Poznań, 1983.— Т. XXIX.— S. 127—142.

²⁷ Пуцко В. Фрагмент мраморного архитрава алтарной преграды Софии Киевской // Археолошки музеј на Македонија (Зборник).— Скопје, 1983.— Кн. X—XI.— С. 101—104; Пуцко В. Царские врата из Кривецкого погоста (К истории алтарной преграды на Руси) // Зборник за ликовне уметности.— Нови Сад, 1975.— Кн. XI.

²⁸ Даркевич В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // Славяне и Русь.— М., 1968.— С. 410—419; Радючий С. Київські рельєфи Диониса, Херакла і светих ратника // Старинар, Н. С.— Београд, 1970.— Кн. XX.— С. 331—337; Пуцко В. Киевские рельефы святых всадников // Старинар, Н. С.— Београд, 1977.— Кн. XXVII.— С. 111—124; Пуцко В. Г. Шиферный рельеф из церкви св. Ирины в Киеве // Древнерусское искусство (Художественная культура X—первой половины XIII в.).— М., 1988.— С. 287—292; Пуцко В. Г. Київський світський рельєф XI ст. // НТЕ.— 1987.— № 4.— С. 44—49.

²⁹ Новицкая М. Орнаментальная резьба так называемых шиферных изделий великокняжеской эпохи в Киеве // Acta Historiae Artium.— Budapest, 1979.— Т. XXV.— P. 3—12; Пуцко В. Г. Черниговская каменная резьба XI в. // Историко-археологический семинар «Чернигов и его округа в IX—XIII вв.» (Тез. докл.).— Чернигов, 1988.— С. 52—54.

³⁰ Пуцко В. Г. Шиферные рельефы в лапидарии Софии Киевской // СА.— 1984.— № 1.— С. 210—219.

³¹ Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва.— К., 1930.— Т. 1.— С. 46—49.— Табл. I—V.



Рис. 1. Шиферний саркофаг, знайдений біля Десятинної церкви.
Друга чверть XI ст.

хрести на торцевих боках. Мистецтво художньої обробки каменю співіснує з ремісничим виконанням, мабуть, вишуканих взірців (рис. 1). Риси відвертої архаїки якоюсь мірою можна пояснити використанням ранніх моделей, серед яких, напевно, був і загальновідомий мармуровий саркофаг, що й нині його можна бачити у київському Софійському соборі³². Взагалі ж явища, котрі маємо нагоду спостерігати на локальному матеріалі XI ст., були притаманні не лише давньоруському пластичному мистецтву: вони властиві будь-яким спробам відтворення якісних зразків ремісничими засобами. Подібні приклади подає і сама Візантія.

З аналізу літописного тексту молитви, виголошеної князем Володимиром у побудованій ним Десятинній церкві, виходить, що загальна іконографічна система розписів була там константинопольською за своїм походженням: у куполі зображення Христа Пантократора, а конху апсиди прикрашала постать Богоматері-Оранти³³. Таку систему маємо і в мозаїчному декорі Софійського собору в Києві³⁴. Ще існувала вона, за свідченням оповідання Києво-Печерського патерика, в Успенському монастирському соборі, де стінописи виконали візантійські столичні майстри за допомогою згодом славетного київського іконописця Олімпія Печерського³⁵. Наведені факти свідчать на користь певної стабільності загальної системи декору церковного інтер'єру. Мабуть, слід вбачати ознаки столичних візантійських впливів і щодо стилю стінописів, незважаючи на помічені у рештках фресок Десятинної церкви риси, що споріднюють із східнохристиянською традицією³⁶, так само як у розписах Софійського собору³⁷. Навряд чи можна помилятися, стверджуючи, що всі збережені (а також знищені) мозаїки давніх ки-

³² Пуцко В. Мраморный саркофаг Ярослава Мудрого // Byzantinobulgarica.— Sofia, 1986.— Т. VIII.— С. 287—312.

³³ Айналов Д. В. К вопросу о строительной деятельности св. Владимира.— С. 26—28; Пуцко В. Литературные тексты и проблема реконструкции киевских стенописей X—XI веков // Slavica Orientalis.— Warszawa, 1977.— Р. XXVI.— С. 192—194.

³⁴ Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской.— С. 7—38.

³⁵ Пуцко В. Киевский художник XI века Алимпий Печерский (По сказанию Поликарпа и данным археологических исследований) // Wiener Slavistisches Jahrbuch.— Wien, 1979.— В. 25.— С. 68—73.

³⁶ Сычев Н. П. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Seminarium Kondakovianum.— Praha, 1928.— Т. II.— С. 91—104; Порівн.: Коренюк Ю. А. Фурман Р. В. Фрагменти стінного розпису Десятинної церкви у Києві // Археологія.— 1987.— Вип. 61.— С. 57—67.

³⁷ Грабар А. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРСАРАО.— 1918.— Т. XII.— С. 98—106.



Рис. 2. Богоматір. Медальйон мозаїчного Дієсуса Софійського собору у Києві. Друга чверть XI ст.

ївських храмів виконано візантійськими майстрами. Мозаїки Софійського собору від другої чверті XI ст., а ті, що первісно прикрашали вівтарну частину собору Михайлівського Золотоверхого монастиря, датуються часом близько 1112 р. Незважаючи на те, що згадані цикли відокремлені один від одного часом та стилістичними відмінностями, не можна не помітити в них єдиної художньої традиції. Отже, якщо стосовно михайлівських мозаїк існує впевненість щодо авторства константинопольських майстрів, то її слід поширити і на софійські, не заперечуючи проявів архаїчних за характером індивідуальних манер. Ознаки подібності й розбіжності можна розрізнити навіть візуально (рис. 2, 3). Застосування мозаїчної техніки у давньоруських стінописах майже не вийшло за межі Києва, де воно здебільшого обмежувалося вівтарем та підкупольним простором (якщо не лише самим головним вівтарем або ж верхньою частиною його апсиди). Окрім уже згаданих чотирьох київських церков, з огляду на археологічні свідчення, можна до числа прикрашених мозаїчними стінописами зарахувати такі київські храми XI ст.: на митрополичій садибі, св. Георгія і собор Дмитріївського монастиря³⁸. Належить до того ж зауважити, що все це княжі споруди, за винятком собору Києво-Печерського монастиря, однак і його було побудовано та прикрашено стінописами при сприянні київського князя. І якщо слід визначити те, що вирізняє київські мозаїчні розписи від власне візантійських,— це доповнення їх фресками, наявними вже у Десятинній церкві.

Фрески збереглися в різних храмах XI—XIII ст. у Києві, Чернігові, Новгороді, Пскові, Полоцьку, Володимирі, Суздалі, Старій Ладозі, Старгородці. Деякі з них вивчені та опубліковані, решта ж чекає на дослідження. У частині цих розписів (таких як знайдені у Спаському со-

³⁸ Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. (Каталог памятников).— Л., 1982.— №№ 13, 14, 19.



Рис. 3. Голова ангела. Фрагмент мозаїки із зображенням Євфросинії у вівтарній апсиді собору Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві. Близько 1112 р.

борі в Чернігові, Софійському у Києві, Софійському в Новгороді, Спасо-Преображенському Мирозького монастиря, Спасо-Преображенському Євфросинієвого монастиря у Полоцьку, Дмитріївському у Володимирі) провідна участь грецьких митців не підлягає сумніву. Однак існують і такі фрески, відносно яких є підстави передбачати авторство руських майстрів або ж художників, котрі ґрунтовно засвоїли романську манеру виконання стінописів і навіть елементи західної іконографії (собор Різдва Богородиці Антонієва монастиря і церква Благовіщення на Мяччині на околиці Новгорода). Однак у цілому фрескові цикли давньоруських церков не виходять з широкого кола візантійських, що прикрашають храми Греції. Вони різняться від останніх такою ж мірою, як і ті поміж собою³⁹. Тобто більшість давньоруських стінописів можна таки сприймати як пам'ятки візантійського живопису чи вірніше візантійсько-русського монументального мистецтва.

Не варто забувати, що предметом історії мистецтва на сьогодні служить лише невеличка частина стінописів, котрі первісно прикрашали інтер'єр давньоруських церков, про які довідуємося виключно завдяки археологічним матеріалам: уламкам тиньку із певними залишками фресок⁴⁰.

³⁹ Див.: Skawran K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece.— Pretoria, 1982.

⁴⁰ Всі відомості про давньоруські стінописи систематизовано у підготовленій до друку нашій студії: «Интерьер древнерусского храма X—XIII вв.».



Рис. 4. Устюзьке Благовіщення. Ікона XII ст. Москва, Державна Третьяковська галерея.

Для того, щоб з'ясувати стан справи, слід було б розрізнити візантійські і візантинізуючі фрески, незважаючи на те, що жодна класифікація не може претендувати на абсолютну точність. Її завданням є з'ясування окремих етапів адаптації візантійського стилю на місцевому ґрунті, що знову-таки повертає до розмови про візантійсько-руське мистецтво, про певну стилістичну цілісність та про еволюцію іконографічної програми розписів⁴¹.

На сьогодні М. Хатзідакісом вже ретельно простежено загальну еволюцію візантійської ікони (з огляду на розвиток вітварної огорожі темплону) впродовж XI—XIII ст.⁴² Хоч і надто обмежені можливості щодо вивчення власне давньоруського матеріалу, все ж серед візантійських ікон, які збереглися на Русі, слід розрізнити певні типи за їх первісним місцем у церковному інтер'єрі⁴³. Варто нагадати, що цей матеріал уже дістав належну оцінку у дослідженнях провідних істориків

⁴¹ Докладніше див.: Djurić V. La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles // XVe Congrès international d'études byzantines (Rapports et co-rapports).— Athènes, 1976.— Т. III.— 1—96.— Pl. I—XX.

⁴² Chatzidakis M. L'évolution de l'icone aux 11e—13e siècles et la transformation du templon // Ibidem.— P. 159—191.— Pl. XXVI—XL.

⁴³ Пуцко В. Ікона в домонгольській Русі // Иконе und frühes Tafelbild.— Halle-Wittenberg, 1988.— P. 88—98.

мистецтва доби середньовіччя⁴⁴. Зокрема, В. М. Лазарев визнавав, що у Київську Русь потрапляло чимало грецьких ікон і що з огляду на іконографію руські ікони XI—XIII ст. мало чим відрізнялися від візантійських, до яких наближаються і за стилем, але, здається, не мав рації, стверджуючи, що ці ікони не були приналежністю вівтарної огорожі. Національна ознака митців не завжди виявляється надто суттєвою, хоч вона і допомагає зрозуміти ту чи іншу індивідуальну манеру виконання, особливо тоді, коли відчутні знання великої мистецької традиції. Звичайно, декому з дослідників дуже хотілося бачити в таких іконах як «Устюзьке Благовіщення» (рис. 4), твори давньоруських майстрів, бо це є свідцтвом про ґрунтовне оволодіння комнінівським живописним стилем⁴⁵. Але тоді не тільки важко, а й неможливо пояснити те очевидне швидке зростання примітивізації, яке впадає у вічі в іконах другої половини XIII ст., такої несподівано вражаючої після блискучих пам'яток початку того ж самого століття. Врешті тут немає чогось надзвичайного, адже останні твори виконані здебільшого тими столичними візантійськими митцями, котрі після захоплення 1204 р. Константинополя хрестоносцями змушені були шукати притулку в Давній Русі. Саме тоді вони виконують замовлення тих же хрестоносців і нині ця їхня продукція добре відома⁴⁶. Варте уваги й те, що рівень виготовлення давньоруських ікон стає помітно вищим лише в XIV ст. завдяки новим історичним умовам⁴⁷. Отже, незважаючи на наявність дискусійних питань щодо розвитку іконопису XI—XIII ст., його загальний візантійсько-руський характер не потребує якихось особливих доказів. Становище мало чим відрізняється від того, що спостерігаємо в архітектурі та монументальному живописі зазначеного періоду.

Іншим шляхом розвивалося книжкове мистецтво Київської Русі, бо не було воно такою ж мірою пов'язане з творчістю грецьких митців: вони могли тут виготовити хіба що ілюмінації чи окремі мініатюри до найбільш розкішних рукописів, і то зрідка. Але ілюміновані рукописи складають незначний відсоток щодо загального обсягу виготовлених книг, а ілюстровані кодекси — дуже рідкісні. Книгописання було пов'язане насамперед з давньою слов'янською традицією, успадкованою від болгар⁴⁸. Лише в середині XI ст. у київському князівському скрипторії під очевидним впливом емальовального стилю, поширеного в оформленні константинопольських кодексів, виникає своя своєрідна система ілюмінації подібна до нього. Поряд з тим з'являється і надовго прищеплюється манера оздоблення кіноварними заставками й ініціалами з рослинних мотивів⁴⁹.

⁴⁴ Анисимов А. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации.— М., 1928.— Т. 2.— С. 102—180; Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века.— С. 31—47, 163—169.— Табл. 1—29.

⁴⁵ Поріан.: *Velmans T.* Rayonnement de l'icone au XIIe et début du XIIIe siècle // XVe Congrès international d'études byzantines (Rapports et co-rapports).— Т. III.— Р. 222—224.

⁴⁶ *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // *Dumbarton Oaks Papers.*— Washington, 1966.— № 20.— Р. 49—83.— Fig. 1—68; *Weitzmann K.* Byzantium and the West around the Year 1200 // *The Year 1200 / A Symposium.*— New-York, 1975.— Р. 53—93; *Пуцко В.* Крестоносцы и западные тенденции в искусстве Руси XII—начала XIV вв. // *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines.*— Athènes, 1981.— Т. II.— Р. 953—972.

⁴⁷ *Докладніше див.: Пуцко В. Г.* Новые направления в русском искусстве XIV века // *Russia Mediaevalis.*— München, 1979.— Т. IV.— С. 35—70.

⁴⁸ *Пуцко В. Г.* Славянская письменность и развитие книжного искусства домонгольской Руси // *Проблемы изучения культурного наследия.*— М., 1985.— С. 65—73; *Пуцко В. Г.* Славянская иллюминированная книга X—XI веков // *Byzantinoslavica.*— Praha, 1985.— Т. XLVI.— С. 140—152; *Пуцко В. Г.* Художественное оформление древнейших славянских рукописей // *Slovo.*— Zagreb, 1987.— Sv. 37.— S. 55—88; *Пуцко В. Г.* Пандекты Антиоха Черноризца: художественное оформление кириллической книги XI века // *Syriologmethodianum.*— Thessalonique, 1987.— Т. XI.— Р. 45—87.

⁴⁹ *Пуцко В. Г.* Книжкова продукція київських та південно-західних скрипторіїв X—XIII ст. // *Писемність Київської Русі і становлення української літератури.*— К., 1988.— С. 8—24; *Пуцко В. Г.* Огласительные слова Кирилла Иерусалимского (Москва, ГИМ, Сян. 478) // *Старобългарска литература.*— София, 1985.— Кн. 18.— С. 120—138.



Рис. 5. Апостоли Петро і Павло. Мініатюра Апостола з коментарями. 1220 р. Москва, Державний історичний музей.

Процес засвоєння емальовального стилю, який супроводжувався трансформацією старих балканських моделей, досить детально можна простежити при вивченні ілюмінації виконаної 1056—1057 рр. Остромирового євангелія, особливо його ініціалів⁵⁰. Ізборник Святослава 1073 р. має вже більш «візантійський» вигляд, але і на його сторінках можна знайти подібні ж явища⁵¹. Вони свідчать про те, що навіть у княжому скрипторії, мабуть, не існувало сталої практики цілковитого копіювання оздоблення книжок із константинопольських оригіналів. Такий емальовальний стиль цього разу проіснував порівняно недовго, до початку XII ст. і лише в одній майстерні, аби знову з'явитися вже в іншу добу і за інших обставин. Але наведені факти ніяк не свідчать на користь твердження, що нібито слов'яно-руська книга завжди лише-

⁵⁰ *Остромирово євангеліє. 1056—1057 (Факсимільне видання).*— Л., 1988. Див. також: Пуцко В. Етюди об Остромировом євангеліє: 1. Візантійські і західні елементи іконографії мініатюр // Преслав, 1983.—Сб. 3.—С. 27—68; Пуцко В. Г. Етюди об Остромировом євангеліє: Ініціали // *Études balkaniques.*— Sofia, 1981.— № 4.— С. 70—91; Пуцко В. Функціональна роль і художественна концепція декора Остромирова євангелія // *Palaeobulgarica.*— Sofia, 1983.— Т. VII.— № 1.— С. 21—34; Пуцко В. Остромирово євангеліє і декор глаголическої книги X—XI вв. // *Ibidem.*— Sofia, 1988.— Т. XII.— № 2.— С. 66—74.

⁵¹ *Ізборник Святослава 1073 года (Факсимільне видання).*— М., 1983.— Див.: Пуцко В. Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 года // *Études balkaniques.*— Sofia, 1980.— № 1.— С. 101—119; Пуцко В. Знаки зодіака на полях Изборника 1073 года // *Palaeobulgarica.*— Sofia, 1984.— Т. VIII.— № 2.— С. 65—77.

ляся повністю ізольованою від втручання грецьких митців, котрі працювали на Русі. Вони могли виконувати деякі мініатюри. На перші десятиліття XIII ст., зокрема, випадає кілька прикладів вірогідного їх залучення до виконання мініатюр фронтисписів. Йдеться насамперед про мініатюру ростовського рукопису Апостола з коментарями від 1220 р. (рис. 5)⁵². Риси пізньокомнінівського стилю не менш чітко виступають й у виконанні мініатюр фронтисписів Хутинського служебника, переписаного в 1220—1225 рр. у Перемишлі для новгородського архієпископа Антонія (рис. 6). Тож варто підкреслити, що присутність візантійських майстрів на далеких руських землях знову-таки припадає на період існування Латинської імперії (1204—1261).



Рис. 6. Іоанн Злагоуст. Мініатюра Хутинського служебника. 1220—1225 рр. Москва, Державний історичний музей.

Книжкова ілюмінація емалювального стилю була, безперечно, пов'язана якоюсь мірою і з самим мистецтвом перегородчастої емалі, імітацію якої здійснювали, щоправда, не на золоті, а на пергаменті. Емаль також було запозичено від Візантії, а її засвоєння на київському ґрунті якраз простежується з другої половини XI ст., коли саме з'явилися й зазначені рукописи⁵³. З часом емалювальна справа набула в Київській Русі широкого розвитку. Впродовж XII—XIII ст. давньоруські майстри працювали не лише у Києві, а також у Володимирі, Рязані, Новгороді (крім того ще існує продукція досі не локалізованого осередка). Витвори перегородчастої емалі переважно «візантійського» типу. Проте серед них можна знайти зразки такого високого рівня, що їх виконання могло належати тільки надзвичайно талановитим митцям. Йдеться про такі шедеври, як золота діадема із Сахнівки, прикрашена сценою Вознесіння Олександра Македонського. Долю реальної участі грецьких чи давньоруських емалювальників у виготовленні таких надто вишуканих творів навряд чи вдасться комусь довести, та в цьому й немає особливої потреби. Суттєво те, що тут наявні основні ознаки візантійської досконалості, на той час як за технічними прийомами ці твори відрізняються і від суто візантійських, і від дечим подібних до них грузинських⁵⁴. На відміну від емалей у фаховій літературі не звикло наголошувати «візантійський» характер чернених виробів, які, до речі, помітно зближуються з орнаментами давньоруської книжкової ілюмінації, а, можливо, й не менш тісно пов'язані з діяльністю тих же грецьких майстрів, котрі працювали в Київській Русі⁵⁵.

Необхідно ще сказати дещо про пластичне мистецтво дрібних форм чи краще вимірів. Це, насамперед, мініатюрні сюжетні рельєфи, виго-

⁵² *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси (Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII—начала XV веков).— М., 1980.— С. 24—26.— Описание № 6.

⁵³ *Див.: Макарова Т. И.* Перегородчатые эмалы Древней Руси.— М., 1975.

⁵⁴ *Порівн.: Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst von 5. bis 15. Jahrhundert.— Recklinghausen, 1967; *Хускивадзе Л. З.* Грузинские эмалы.— Тбилиси, 1981.

⁵⁵ *Див.: Макарова Т. И.* Черное дело Древней Руси.— М., 1986.



Рис. 7. Запевнення апостола Фоми. Стеатит. Початок XIII ст. Варшава, Національний музей.



Рис. 8. Іоанн Богослов. Стеатит. Початок XIII ст. Київ, Музей історії Києва.

ність терміну «імпорт», який звикли вживати і в тих випадках, коли, як можемо тепер з'ясувати, твори виконано хоч і грецькими майстрами, але тут, на давньоруських землях. Мабуть, і в цьому випадку доцільно

товлені з різних порід каменю. Звичайно вони засобами різьблення відтворюють певні іконописні композиції. Небагато серед них таких, котрі можна впевнено зарахувати до числа візантійських виробів. Зате яскраво вирізняються твори, що утворюють предмети художнього імпорту чи належать грецьким майстрам. Такі речі виготовлені переважно з стеатиту⁵⁶. Впадає у вічі й те, що повністю відсутні твори X—XII ст., а відомі за стилістичними ознаками можна продавати кінцем XII чи початком XIII ст. й порівнювати з візантійськими стеатитами⁵⁷. Київські ж стеатити групи «1200 р.», безперечно, виконані константинопольським різьбярем початку XIII ст., але всі вони з слов'янськими супроводжуючими написами, нанесеними однією і тією ж рукою⁵⁸. Це такі широко відомі твори, як «Запевнення апостола Фоми» в Національному музеї у Варшаві (рис. 7) і «Іоанн Богослов» (напис помилково позначає — Продром, себто Предтеча) у Музеї Історії Києва (рис. 8). Працювали на той час на давньоруських землях, звичайно, й інші майстри. Одним з них був різьбяр чотиричатинного стеатитового рельєфу у збірці Оружейної палати Московського Кремля⁵⁹. Іншого гатунку виявилася продукція, знайдена в приміщенні ремісника у старому Галичі (рис. 9, 10). Вона дозволяє твердити, що далеко не завжди грецькі різьбярі, котрі приїздили до Давньої Русі (та й не тільки різьбярі) були досить високої кваліфікації. Разом з тим стає очевидною й умов-

⁵⁶ Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // САИ.— 1983.— Вып. Е1—60.— № 9, 16, 235, 362.

⁵⁷ Див.: Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite.— Wien, 1985.

⁵⁸ Докладніше див.: Пуцко В. Киевская сюжетная пластика малых форм (XI—XIII вв.) // Сборник посветен на Бошко Бабич.— Прилеп, 1986.— С. 174—177.

⁵⁹ Пуцко-Бочкарева М. Н. Стеатитовый рельеф из кремлевского Благовещенского собора // Византия и Русь.— М., 1989.— С. 100—106.

говорити про прояви греко-руського мистецтва, бо точніше визначити його характер важко.

До наведеної згадки про старогалицьку знахідку варто додати, що там же було знайдено ще дві бронзові ікони невеликого розміру й високого, порівняно з кам'яними, рівня виконання. З огляду на їх масивність можна припустити, що це матриці, за допомогою яких тиражували певні зображення. Саме на цей час припадає й розвиток київської коропластики, завдяки якій ремісники дістали змогу налагодити масове виготовлення в рельєфі іконних зображень. Важливо тут підкреслити, що деформованість зображень трапляється зрідка. Коли звернути увагу на основні моделі київських хрестів-енколпіїв XI—XIII ст., важко не помітити майже класичну правильність їх фігур, у Візантії властиву переважно константинопольським мистецьким творам⁶⁰. Досі питання про причетність грецьких майстрів до виготовлення київських хрестів-енколпіїв як таке не виникало. Проте київська метало пластика зберегла відтворення тих самих привезених у добу християнізації Київської Русі константинопольських ікон, які пізніше було втрачено⁶¹, як і ті візантійські реліквії, про які немає жодного повідомлення крім дуже коротких згадок від давніх часів⁶².

Отже, розглядаючи відомі нам пам'ятки та художні явища, що характеризують розвиток мистецтва Давньої Русі, можна перекоонатися в тому, мабуть, цілком природньому явищі, коли культурні надбан-



Рис. 9. Розп'яття. Камінь. Початок XIII ст. Івано-Франківськ, Обласний краєзнавчий музей.



Рис. 10. Богоматір Одигітрія. Камінь. Початок XIII ст. Івано-Франківськ, Обласний краєзнавчий музей.

⁶⁰ Пуцко В. Г. Древнейшие типы Киевских крестов-энколпионов // Труды V Международного Конгресса славянской археологии.— М., 1987.— Т. III.— Вып. 2 б.— С. 62—75.

⁶¹ Див.: Пуцко В. «Богородица Десятинная» и ранняя иконография Покрова // Festschrift für Faigy von Liliendeld.— Erlangen, 1982.— S. 355—373; Пуцко В. Киевский крест-энколпион с Князей Горы // Slavia Antiqua.— Poznań, 1988.— Т. XXI.— S. 209—225; Пуцко В. Произведения искусства — реликвии древнего Киева // Russia Mediaevalis.— München, 1987.— Т. I (1).— P. 135—156.

⁶² Айдалов Д. Судьба киевского художественного наследия // ЗОРСАРАО.— 1918.— Т. XII.— С. 23—39.

ня створювалися спільними зусиллями грецьких і давньоруських майстрів. У таких випадках звичайно не йдеться про національні амбіції, адже нова культура успадковує від попередньої стільки, скільки здатна осягнути. Особисті здібності поодиноких митців практично множуються на готовність до сприйняття високих досягнень і спираються на власні традиції. Тільки за таких умов творче запозичення не осідатиме тонким прозорим шаром на чужому культурному ґрунті. Про те, що подібне становище не загрожувало християнському суспільству Давньої Русі, свідчить її велике мистецтво, її багата духовна культура. Зрозуміти її витoki можна лише усвідомивши загальний процес розвитку європейської культури, невід'ємною частиною якої вона є.

Що стосується візантійських шляхів давньоруського мистецтва, то вони пролягли через всі його ділянки і мало не через всі землі Київської Русі. А межі візантійсько-русського мистецтва повністю відповідають обсягу тієї чудової культури, яка так нагло була зруйнована, але ніяк не знищена, монгольською навалою і з того часу мусила опинитися на роздоріжжі між Візантією і Заходом. Але то вже починаються нові сторінки історії, настають часи творчої праці нових поколінь, для яких Візантія була далекою, хоч і досить привабливою, як, до речі, й для багатьох середньовічних країн Європи.

В. Г. Пуцко

ВИЗАНТИЙСКИЕ ПУТИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Судьба візантійського насліддя в Київській Русі на матеріалі пам'яток духовної культури получила в спеціальних дослідженнях протирічливі істолковання, часто обусловленні визначеними політичними тенденціями. Довго господствовало мнение о том, что воздействие Византии на зарождение христианского средневекового искусства Древней Руси ограничивалось отдельными импульсами. Между тем обращение к самому материалу убеждает в стремлении древнерусских высокопоставленных заказчиков (и прежде всего киевских князей) максимально приобщиться к высоким завоеваниям византийской духовной культуры. Это явилось причиной приглашения греческих мастеров, преимущественно из Константинополя. При таких условиях «колыбельный» период древнерусского искусства оказывался генетически связанным с наиболее передовыми течениями в современном ему художественном творчестве Византии. Зодчество, монументальная каменная резьба приобрели в Киевской Руси свои локальные варианты, мозаики в пределах одного цикла стенописей оказались соединенными с фреской, книжное искусство развивалось путем усвоения греко-восточных основ и последующей их адаптации под воздействием константинопольских образцов. Художественные ремесла на местной почве максимально учитывали эстетические критерии заказчиков, и это объясняет своеобразие вариантов изделий, особую популярность перегородчатых эмалей и медного литья. Захват Константинополя крестоносцами в 1204 г. вызвал приток в Приднпровье греческих мастеров, еще раз внесших сильную византийскую струю в древнерусское искусство, преимущественно в пластику малых форм. Местные художественные кадры к тому времени уже уверенно шли своим путем, хотя и чутко реагировали на новые явления в культуре Византии и Запада.

V. G. Putsko

BYZANTINE WAYS OF OLD RUS ART

The fortune of the Byzantine legacy in the Kiev Rus traced by intellectual culture relics has been inconsistently interpreted in specific researches often to please definite political tendencies. An opinion dominated for a long time that the Byzantium effect on origin of the Christian medieval art of the Old Rus was reduced to some impulses. Nevertheless consideration of the data has confirmed aspiration of old-Rus noble clinetes (Kiev princes, first of all) for the maximal access to high achievements of the Byzantine intellectual culture. It was a reason for invitation of Greek craftsmen, primarily from Konstantinopol. Under those conditions the «cradle» period of the Old Rus art proved to be genetically bound to the most advanced directions in the Byzantine art of that period. Archi-

ecture, monumental stone carving acquired their local variants in Kiev Rus, mosaics were joined with fresco within one cycle of wall-paintings. Book art has developed on the way of assimilation of Greek-eastern fundamentals and their further adaptation under the effect of Konstantinopol samples. Local art crafts took maximally into consideration aesthetic criteria of clients, which accounted for peculiarities of variants of articles and peculiar popularity of partition enamels and copper casts. Seizure of Konstantinopol by crusaders in 1204 has induced an inflow of Greek craftsmen to the Dnieper territory. They introduce a strong Byzantine flow to the Old Rus art, mainly to plastics of small forms. By that time local artists had already proceeded their own way, though keenly react to new phenomena in the culture of Byzantium and West countries.

Одержано 29.05.90.

НАПИС ПРО СМЕРТЬ ЯРОСЛАВА МУДРОГО У СОФІЙСЬКОМУ СОБОРІ В КИЄВІ ТА ДЕЯКІ ПИТАННЯ ЙОГО ВИВЧЕННЯ

С. О. Висоцький

У статті розглядається прочитання і датування напису про смерть Ярослава Мудрого з Софійського собору в Києві.

У Софійському соборі в Києві під час реставрації фрескового живопису, нами був виявлений датований напис, що повідомляв про смерть фундатора собору Ярослава Володимировича Мудрого. Знахідка привернула особливу увагу, оскільки відомості про цю подію в різних списках літопису суперечливі і дата смерті князя, видатного державного діяча Київської Русі, залишалася спірною. Намагання багатьох дослідників її уточнити були безуспішними. Як вважав, наприклад, А. Куник, при сучасному стані джерел, це питання взагалі не може бути розв'язаним¹. Розбіжності думок про дату смерті князя пояснювалися тим, що в списках літопису крім посилання на рік та дату події згадувалася ще й субота першого тижня великого посту, і, навіть Федорів день, тобто 17 лютого. Тому знахідка напису-графіті на стіні головного нефу Софійського собору стала новим поштовхом для повернення до цього питання.

Спочатку напис читався нами так²: «Въ льто 6562 мѣсяца февраря 20 усьпене царя (або цесаря) нашего въ... Феодора» (рис. 1). Шостий і сьомий рядки напису не читаються через пошкодження штукатурки. Напис написаний вмілою, досвідченою рукою. Літери досить великих розмірів глибоко прорізані у штукатурці. Насамперед привертає увагу датування напису із зазначенням року події 6562, що рідко зустрічається серед графіті. Досить ймовірним було б чекати у соборі напис про смерть та поховання будівника храму Ярослава Мудрого, але його величання «царем нашим» було досить незвичайним.

Вперше прокоментував цей напис Б. О. Рыбаков³, без вагань прочитавши його дату як 6562 р., не зважаючи на те, що позначення одиниць (В-2) було написано над рядком. Згадав він і закреслене в кінці першого рядка якесь слово, що починалося на МА, написання слова

¹ Куник А. А. Известны ли нам год и день смерти великого князя Ярослава Владимировича? — СПб., 1896. — С. 27.

² Висоцький С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской XI—XIV вв. — К., 1966. — С. 39.

³ Рыбаков Б. А. Запись о смерти Ярослава Мудрого // СА.— 1959.— № 4.— С. 245.