

- ³⁹ Петренко В. Г. Указ. соч., табл. 19, 24, 30.
⁴⁰ Артамонов М. И. Указ. соч., табл. 231.
⁴¹ Там же, рис. 77.
⁴² Граков Б. Н. Заметки по скифо-сарматской археологии. — МИА, 130, 1965, с. 215.
⁴³ Зограф А. Н. Античные монеты. — МИА, 1951, № 16, с. 128.
⁴⁴ Шкурко А. И. Указ. соч., рис. 2, 14; 3, 11, 12; Артамонов М. И. Указ. соч., табл. 93, 127.
⁴⁵ Leskov A. Op. cit., tab. 37; Ковалева И. Ф. и др. Археологические исследования в зоне строительства оросительной системы учхоза «Самарский». — В кн.: Курганные древности степного Поднепровья III—I тыс. до н. э., Днепропетровск, 1977, рис. 2, 1, 2.
⁴⁶ Мозолевский Б. Н. Указ. соч., с. 149.
⁴⁷ Шкурко А. И. Указ. соч., с. 96; Петренко В. Г. Бронзовая бляха с головой грифона. — КСИА АН СССР, 1962, вып. 89, с. 54.
⁴⁸ Бідзіля В. І., Мозолевський Б. М. Розкопки Гайманової Могили у 1969 р. — АДУ 1969 р. К., 1972, с. 121.
⁴⁹ Берхин-Засецкая И. П., Маловицкая Л. Я. Сазонкинский курган. — СА, 1965, № 3, с. 149.
⁵⁰ Онайко Н. А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV—II вв. до н. э. — М., 1970, с. 31 и сл.
⁵¹ Greifenhagen A. Op. cit., tab. 32.
⁵² Курганы южной Херсонщины. — Киев, 1977, с. 117.
⁵³ Безсонова С. С. Образ собако-птаха у мистецтві Північного Причорномор'я скіфської епохи. — Археологія, 1977, 23, с. 12—13.
⁵⁴ Greifenhagen A. Op. cit., tab. 32.
⁵⁵ Мозолевский Б. Н. Указ. соч., с. 146—147.
⁵⁶ Ильинская В. А. Современное состояние проблемы скифского звериного стиля. — В кн.: Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии, с. 26.
⁵⁷ Кількість посудин можна визначити цим же числом, бо розглядалась лише одна оббивка з серії аналогічних на одній посудині.
⁵⁸ Фиалко Е. Е. О культовом назначении деревянных чаш. — В кн.: АИУ 1978—1979. Киев, 1980. Тезисы, с. 92.
⁵⁹ Шульц П. Н. Скифские изваяния. — В кн.: Художественная культура и археология античного мира. М., 1976, с. 228.
⁶⁰ Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. — Спб., 1925, с. 460.
⁶¹ Ростовцев М. И. Представления о монархической власти в Скифии и на Боспоре. — ИАК, 1913, № 49, с. 10; Ростовцев М. И. Воронежский серебряный сосуд. — МАР, 1914, № 134, с. 83.
⁶² Тереножкин А. И. Киммерийцы. — Киев, 1976, с. 163.

В. А. РЯБОВА

Деревянные чаши с оббивками из курганов скифского времени

Резюме

Деревянные чаши с оббивками составляют значительную категорию материальной культуры скифского времени. Исследованию их была посвящена работа А. П. Манцевич, но за последние десятилетия коллекция деревянных чаш увеличилась. В статье дан свод известных в настоящее время деревянных чаш и оббивок, украшавших их. Проанализирован круг изображений на оббивках, что позволило разделить их на группы и проследить схожесть образов в этих группах с изображениями, выполненными в зверином стиле на предметах вооружения и конской упряжи. Определены хронологические рамки бытования чаш и ареал их распространения. Затронут вопрос о принадлежности чаш и их роли в культуре скифов. Однако решение этого вопроса возможно лишь в результате изучения предскифских и других категорий скифских деревянных и металлических культовых сосудов.

О. Р. ТИЩЕНКО

Дрібна пластика з зображеннями Бориса і Гліба

Дрібна пластика Південної Русі та України XI—XVII ст. відзначається своєрідністю тематики, іконографії, виразністю засобів. Привертає увагу дрібна пластика з зображенням князів Бориса і Гліба, яка серед інших її творів займає особливе місце.

Борис і Гліб не належать до тих загальнохристиянських святих, культ яких руська церква запозичила у Візантії. Їх культ виник безпосередньо в Києві і здобув широкого поширення. Обидва вони — реальні історичні персонажі, канонізація яких була наслідком конкретних історичних подій та політичних замислів. Іконографічні, композиційні варіанти та пластичне трактування їх зображень, маючи свої висхідні корені, в різні часи та в різних суспільних сферах тією чи іншою мірою зазнали змін. Як це, так і багато іншого викликають інтерес дослідників до розглядуваної теми. Їй же присвятили свої праці Д. І. Абрамович, В. І. Лесючевський, М. Х. Алешковський та інші дослідники.

Залучаючи до даного дослідження як раніше опубліковані, так і нові пам'ятки, спробуємо розглянути ряд аспектів цієї теми, яка на нашу думку, становить значний науковий інтерес.

Зображення Бориса і Гліба відомі серед пам'яток живопису, в тому числі мініатюри, а найбільше серед дрібної пластики XI—XVII ст. Це свідчить про довгочасну популярність культу цих святих, що визначило стійкість цього сюжету в творах дрібної пластики, його широке поширення на території руських земель і навіть за їх межами.

Князі Борис і Гліб, які стали жертвами князівських усобиць, були вбиті в 1015 р. Невдовзі після цього вони були канонізовані. Їх культ встановлений у 1026 р. Основними документами з історії культу Бориса і Гліба вважають дві літературні пам'ятки, відомі у списках, починаючи з XII ст. Разом з літописними текстами та іншими матеріалами, що мають відношення до культу Бориса і Гліба, вони були видані Д. І. Абрамовичем¹. Перший з них — «Чтение о Борисе и Глебе»; другий — «Сказание о Борисе и Глебе». В. І. Лесючевський вважає, що вивчення еволюції давнішого періоду культу Бориса і Гліба дає нові підстави вважати перший більш давньою пам'яткою і одним із джерел для складання другої².

Пергаментний рукопис XII—початку XIII ст., що зберігається в Державному історичному музеї УРСР, містить сказання єпископа Іполіта про Христа й Антихриста та ще дві інші статті. До того ж часу відноситься й мініатюра з зображенням Бориса без меча з хрестом у правій руці та моделлю храму в лівій. Згадуючи про це, В. І. Лесючевський вмістив у своїй праці два рисунки: перший — реконструкція вихідної мініатюри рукопису в збірці ДІМ (Чуд. 12); другий — фотознімок з вихідної мініатюри в рукописі (Чуд. 12). На останньому зліва можна бачити рештки напису з ім'ям зображеного³. Напис на рисунку автор реконструював як «Борис», бо на мініатюрі зображений князь з п'ятиглавим храмом у лівій руці. Зображення з одноглавим храмом у правій руці він вважає зображенням Гліба⁴. Автор при визначенні імені зображуваного більше довіряє мініатюрі, виходячи з того, що написи на давньоруському литті виконувались майстрами малограмотними або й зовсім неграмотними⁵. Дослідження безпосередньо самих пам'яток лиття із зіставленням зображень і написів буде кращим підтвердженням чи спростуванням точки зору В. І. Лесючевського. Проте ми повинні відзначити широке поширення письменності серед давньоруського населення, особливо міського, про що свідчать численні знахідки берестяних грамот. Разом з цим прилучення пам'яток живопису, в тому числі мініатюри, до досліджень дрібної пластики є важливим і необхідним. При цьому слід враховувати, що кожен вид мистецтва має свою специфіку, що його твори виконуються певними майстрами для певного кола споживачів.

Досліджуючи твори дрібної пластики з зображенням Бориса і Гліба, не можемо обійти історію їх культу і, насамперед, історичні причини канонізації та широкого впровадження цього культу. Причини були подвійного порядку — внутрішні та зовнішні.

Настійно намагаючись зміцнити Київську державу, Ярослав Мудрий вів уперту боротьбу проти будь-яких спроб інших князів порушити її цілісність. Особливо жорстокою була його боротьба із Святополком

Окаянним, яка завершилася перемогою Ярослава, і з 1019 р. він одноосібно керує Київською державою.

Укріплення своєї держави Ярослав вбачав не лише в збереженні її єдності та стабільності внутрішнього становища, а й в зміцненні міжнародного становища, зовнішньої безпеки.

Введення християнства як державної релігії на зразок Візантії, що відбулося раніше, створило передумови для втручання її в справи Київської держави. Це посилювалося ще й тим, що київський митрополит був греком і призначався константинопольським патріархом. Укріплюючи міжнародне становище своєї держави, Ярослав розпочав боротьбу за її незалежність. Відомо, що релігія на той час була основною ідеологічною підвалиною світської влади. Тому Ярослав розпочав боротьбу за незалежність руської церковної організації. Укріплюючи її, він надавав великого значення розширенню кола святощів за рахунок впровадження своїх, місцевих святих, що мало дуже велике значення. Враховуючи це, Ярослав запропонував канонізувати своїх вбитих братів Бориса і Гліба, утворити і поширити їх культ. Це було найважливішою зовнішньою причиною його виникнення. Проте не тільки політичні відносини Русі і Візантії були причиною нового культу.

Але були причини і внутрішні. Визнання святості князів Бориса і Гліба зміцнювало авторитет Київської держави і самого Ярослава серед боярства і народу. Вони були першими власне руськими святыми, і їх визнання залежало від відношення до цієї акції як церкви, так і народу. Київський митрополит-грек був змушений поступитися перед волею князя та більшості духовенства.

Народ не відразу сприйняв культ Бориса і Гліба. На той час християнська релігія не встигла пустити глибокі корені у свідомість народних мас, які ще були тісно зв'язані з язичництвом. Вона повільно і поступово впроваджувалася, нерідко примиряючись з деякими традиціями язичницького культу, незважаючи на активну діяльність християнських проповідників⁶. Так приблизно було і з культом Бориса і Гліба. Існуючі легенди про таємничі явища, які нібито відбувалися на місцях поховань людей, що загинули насильницькою смертю, вдало сполучалися з християнськими легендами про чудеса видужання на могилах святих. Саме цю привабливу для народу версію посилено поширювали Ярослав і духовенство, впроваджуючи культ Бориса і Гліба. Все це більш-менш правдоподібно виходить із зазначених вище джерел.

В. І. Лесючевський вважає, що протягом XI—XII ст. культ вбитих братів пройшов три стадії⁷. До 1072 р. вони зображувались з єдиним атрибутом — хрестом в руці і шанувалися як мученики-цілителі. У 1072 р. було побудовано спеціальну муровану церкву Бориса і Гліба. З цього часу їх стали зображувати з другим атрибутом — з моделлю церкви в руці. До числа таких пам'яток відноситься стулка бронзового хреста-енколпіона з зображенням Гліба⁸ (4×6 см) (рис. 1), яка виявляє близьку подібність до такої ж пам'ятки із друцького дитинця в БРСР⁹. Відомі й інші близькі їй аналогії¹⁰ без написів. Згідно з В. І. Лесючевським, обидві пам'ятки — з зображеннями Гліба, а не Бориса, як це вважає Л. В. Алексєєв¹¹. На користь цього вказує і безбороде обличчя на кам'яній (з жировика) підписній іконці 1067—1068 рр. з Тмутаракані¹². Наведені пам'ятки можна датувати не XII ст.¹³, а останньою чвертю XI ст. На третій стадії, згідно з В. І. Лесючевським, у XII ст. Борис і Гліб шануються як воїни-захисники руської землі.

Наведена точка зору В. І. Лесючевського потребує, проте, деяких уточнень та досліджень. Насамперед, необхідно відзначити, що Борис і Гліб зображувались не лише з хрестами в руках, але й з мечами на поясі. Це має місце і на найранішій з відомих нам кам'яних іконок — зображенні Гліба (Давида) з Тмутаракані. З цього виходить, що вже з самого початку поширення культу Бориса і Гліба шанувалися як свя-

ті — воїни. Не виключено, що ця остання «функція» святих князів залишилась провідною і пізніше, з XII ст. навіть посилилася, коли руські землі, особливо Київська, більш ніж будь-коли потребували захисту. Зображення Бориса і Гліба з подвійними атрибутами виконувалися і пізніше. Як приклад можна навести бронзову іконку із розкопок у Кописі (БРСР), знайдену в давньоруському шарі¹⁴, висотою без провуха 10,3 см. На ній зображені у зріст дві чоловічі фігури у майже однакових поставах і в багатому одязі, на головах високі шапки з опушкою. Їх одяг довгий, витонченого крою. У обох в правій руці хрест, друга тримає ручку меча, підвішеного зліва до пояса. Обличчя їх видовжені, волосся довге. Фігура справа без бороди, ліва з вусами і невеликою бородою. Обрамлення, тло, позем, написи відсутні. Навколо голів — німби. Верхні частини голів з'єднані широкою перемичкою з вузьким виступом зверху, на звороті якої зроблено штифт. На шапках та одязі — вертикальні складки, які певною мірою передують поширенню цього засобу зображення у післямонгольські часи. Відсутність обрамлення і тла також передують появи в XIV ст. скульптури з такими якостями. Зокрема, яскравим прикладом її може бути фігура Миколи Можайського¹⁵. Не підлягає сумніву, що на образкові з Кописі зображені Борис і Гліб. З певною мірою умовності ікона може бути датована кінцем XII — початком XIII ст.



Рис. 1. Стулка хреста-енколпіона з зображенням Гліба. Бронза.

Другим прикладом може бути бронзовий хрест-енколпійон, знайдений у с. Сахнівка, колишнього Канівського повіту¹⁶. На середині його чільної сторони є зображення воїна з щитом та списом (вірогідно, святий — князь Володимир). З обох боків — Борис і Гліб з хрестами і мечами. У трьох верхніх заокруглених кінцях — три архангели (Михайло, Гавриїл, Сихайл); в нижньому — св. Микола. З такими ж подвійними атрибутами Борис і Гліб зображені на шиферному образку XIII ст. з Рязанського обласного краєзнавчого музею¹⁷.

До більш пізнього, післямонгольського часу належить іконографічний варіант піших Бориса і Гліба лише з мечами, що мають хрестоподібні ручки. Такі мечі можна вважати наслідком злиття обох атрибутів. Це маленька шиферна іконка XIV ст. знайдена на Буковині¹⁸ (3×4,8 см) (рис. 2). На ще пізнішому кам'яному двобічному образку новгородської роботи (XV ст.) піші Борис і Гліб зображені також лише з мечами. Вони стоять по обидва боки архангела Михайла¹⁹. Таке сполучення, без сумніву, є виразом ідеї воїнського подвигу.

Таким чином, на цілому ряді пам'яток простежується розвиток іконографічного та композиційного варіантів сюжету з зображенням піших Бориса і Гліба. При цьому ми дістали можливість упевнитись, що запропонована В. І. Лесючевським стадіальність розвитку даного сюжету не знаходить підтвердження. Наявність військових атрибутів у найранніших зображеннях святих князів є свідченням того, що вони шанувалися, насамперед, як святі-воїни, захисники руських земель. Якщо в окремих і рідкісних пам'ятках (як у згаданій мініатюрі) вони

позбавлені військових атрибутів, то ні хрести, ні моделі храмів в їх руках не дають підстав вважати «цілющими» атрибутами.

Лінія розвитку культу Бориса і Гліба, запропонована В. І. Лесючевським, була продовжена і розвинена М. Х. Алешковським²⁰. Він вважає, що на початку найбільше шанувався Гліб як патрон Святослава Київського (1073—1077), а через це культ цілком був глібоборисівським.



Рис. 2. Іконка з зображенням піших Бориса і Гліба. Шифер.

В той же час, як він вважає, з'явилися й перші енкалпіони — борисоглібські. Але видозмінюючись, вони наприкінці XI—початку XII ст. почали відбивати борисоглібський культ воїнів-заступників. Отож головного значення набуває Борис — патрон сім'ї Мономаха, що прийшов на зміну патрону сім'ї Святослава — Глібу.

Такий розподіл, якщо і існував, то порівняно короткий час. Його відбитком можна вважати окремі зображення одного з братів — Гліба. Надалі обидва брати завжди зображуються разом. Роздільні зображення та їх шанування відбивали лише патрональні зв'язки. Сумісні ж зображення обох братів — святих виявляють суспільно-історичні зв'язки, коли в умовах княжих усобиць і зростання зовнішньої небезпеки тема заступництва набула особливо важливого значення. Твердження М. Х. Алешковського про те, що в руках Бориса і Гліба зображені не моделі храмів, а мученицькі вінці, одержані ними від Христа²¹, нічим

не підтверджуються. На наведених вище енкалпіонах та й на інших пам'ятках, безсумнівно, не вінці, а моделі храмів.

Розвиток теми заступництва, військового подвигу виявився також у вишукненні іконографічного та композиційного типів кінних Бориса і Гліба. У формах дрібної пластики вони були реалізовані у вигляді литих іконок з наскрізним тлом. Цю останню особливість можна розглядати як продовження скіфо-сарматської традиції, яка дістала в різні часи чудового виразу в пам'ятках дрібної пластики²². Серед її творів іконки з наскрізним тлом трапляються як у домонгольські, так і післямонгольські часи, аж до XVII ст. включно.

Іконографічний та композиційний тип кінних Бориса і Гліба виникли в дрібній пластичі давньої Русі ще в XI ст. Вихідний композиційний тип з двох кінних фігур святих-воїнів, у вигляді двопланового зображення, вірогідно, був сприйнятий від Болгарії. На користь цього свідчить різьблене в дереві рельєфне зображення святих Георгія та Дмитра, розписане восковими фарбами. Воно розміщене на квадратній іконі X—XI ст. з Созополя в Болгарії²³. Тут так само, як і на литих іконках з кінними Борисом і Глібом, вершник з другого плану трохи випереджає першопланового. Співпадають і напрямки руху вершників, їх постави і рухи, а також квадратний формат твору. Такої аналогії немає серед візантійських пам'яток. Якщо прийняти до уваги, що русько-візантійські зв'язки значною мірою здійснювалися через Болгарію та здавна існували і безпосередні русько-болгарські зв'язки, то є цілком вірогідним, що в XI ст. на основі болгарських зразків типу, згаданого вище, і склався тип литої іконки з зображенням кінних Бориса і Гліба. М. Х. Алешковський вважає, що такі іконки з'явилися в період великокнязівського правління Володимира Мономаха (1113—1125). В музейних збірках УРСР такі іконки, за винятком однієї, досі не виявлені, але вони є в приватних збірках, а дві з них відомі із старих публікацій. Найранішою з тих, що дійшли до нас, є бронзова погані збереженості. Вона згадується без вказівки на місце знахідки і

датується XI—XII ст.²⁴ (рис. 3). На лівому боці її ледь розбірливий напис: «Борис». В ній досить добре простежується той композиційний тип кінних Бориса і Гліба, який ми зустрічаємо на подібних пам'ятках післямонгольського часу аж до XVII ст. Ці останні дійшли до нас в стані хорошої збереженості, а деталі зображень на них добре проглядаються аж до найдрібніших.

За літературними джерелами²⁵ відома дуже подібна до наведеної вище також квадратна (5,75×5,75 см) іконка, знайдена в уроч. Городисько, поблизу с. Гаряченці, містечка Калюс Ушицького повіту Подольської губернії. Її передали до музею Подільського церковного історико-археологічного товариства 1890 р. з бібліотеки Подільської духовної семінарії, куди вона прибула невдовзі після її знахідки. Дослідники відзначали, що зображення на ній виявляє близьку схожість з рисунком у рукопису XIII ст., який опублікував М. Максимович²⁶. В дореволюційних виданнях ця пам'ятка датується XIII—XIV ст. На відміну від розглянутого вище, вона відлита з міді, що вказує на післямонгольський час виготовлення. Порівняння бронзового варіанту з рисунком у «Киевлянині» дає підставу вважати про надто близьку подібність обох іконок (бронзової і мідної). Не виключена можливість, що у них спільна модель. Їх обрамлення має форму квадрата.



Рис. 3. Іконка з зображенням кінних Бориса і Гліба. Бронза.

У післямонгольський час цей сюжет залишається дуже популярним. Це підтверджується не лише значною кількістю відомих нам пам'яток, але й історичними умовами того періоду, насиченого бурхливими військово-політичними подіями, з якими були пов'язані тяжкі страждання народу. Почуття мас в середні віки, за словами Ф. Енгельса, були виплекані релігією²⁷. В її святощах народ шукав собі заступників. Серед них були імена Бориса і Гліба, давно вже оточені ореолом святості. Вони належали до найбільш популярних.

Серед пам'яток післямонгольського часу можна відзначити два іконографічних варіанти кінних Бориса і Гліба, що мають в основі один і той же композиційний тип. Оскільки кожен з них має свою форму обрамлення, перший умовно назовемо «квадратним», а другий, обрамлення якого дещо витягнуте по вертикалі, — «прямокутним». Перший, якщо виходити з подібності мідної іконки з Городиська до мініатюри XIII ст., без істотних змін повторює домонгольський бронзовий зразок. Дальніші зразки «квадратного» варіанту продовжують зберігати основні іконографічні та композиційні особливості іконки домонгольського часу. Зміни спостерігаються у пластичному трактуванні зображень, у формі та характері обрамлення, штифта для підвішування. Такою є мідна іконка XV ст. розміром 5,5×6,7 см (рис. 4)²⁸, квадратної форми з більш широким обрамленням, яке прикрашене вузькими і гладенькими рельєфними пасмами з країв та простим орнаментом з кілець між ними. Це останнє служить додатковою підставою для датування²⁹. Лише на верхній частині обрамлення замість орнаменту — напис «стые Борис и Глеб». Іконка завершується порівняно широким штифтом з плоскорельєфним зображенням «Нерукотворного Спаса». Форми «селянських» шапок Бориса і Гліба у вигляді зрізаного конуса, обрис розвіяного плаща за плечима Бориса, положення його рук, як і квадратна форма іконки, вказують на спадковий зв'язок з домонгольським

і ранніми післямонгольськими зразками. Вільне, невимушене пластичне рішення рельєфа, з використанням лінійно-дугувих засобів пластичної виразності, не виявляє великої уваги до деталей зображення. У даному випадку своєрідно сполучаються пластична виразність з декоративністю, що можна спостерігати і на українських кахлях XV—XVII ст. Такі риси, безсумнівно, ідуть від народного мистецтва. З другого боку, манеру виконання рельєфу можна розв'язати з пластичним трактуванням зображень на срібній обкладинці Галицького євангелія XIV ст.³⁵ І в першій, і в другій пам'ятці простежується своєрідність художніх засобів перекладу зображень на мову металопластики, обумовлену технікою виконання: іконки — литтям, обкладинки євангелія — карбуванням.



Рис. 4. Іконка з зображенням кінних Бориса і Гліба. Мідь.

Друга мідна іконка квадратної форми³¹ (рис. 5) має ті самі основні іконографічні та композиційні особливості, як і розглянута вище. Але пластичне рішення рельєфу, характер обрамлення, форма і розмір штифта вже інші. Постави вершників і коней більш статичні, фігури менш пропорційні, пластика рельєфу менш виразна. Тут не відчувається вільності і невимушеності виконання, які помітно простежуються у квадратному образку XV ст., але форми шапок вершників ті самі. Замість великого штифта з «Нерукотворним Спасом», на ній маленька петелька для підвішування, як на іконках однієї новгородської групи³². Обрамлення іконки більш складне, з використанням профільювання, прикрашене в середній частині смуги зигзагоподібним геометричним візерунком, відомим на волинських кахлях XV—першої половини XVI ст.³³ Виходячи з особливостей пластичного вирішення рельєфу, форми й розміру петельки, можна вважати, що іконка виготовлена у Новгороді, але на основі південноруського зразка. Її можна датувати кінцем XV — початком XVI ст.

Крім розглянутих, Н. В. Покровський³⁴ опублікував ще три іконки «квадратного» варіанта, датуючи їх XV—XVI ст. Нам не відомі місця їх знаходжень та матеріал. Дрібні й не досить чіткі знімки іконок, наведені автором, до краю обмежують їх дослідження, дають уявлення лише щодо їх формату і у самому загальному вигляді — композиції. Іконки також позбавлені прорізного тла. Їх формат, більш або менш архаїчний характер обрамлення та вузька петелька на кожній наводять на думку щодо їх приналежності до продукції новгородського художнього лиття, але не в XV ст., коли з'являються профільовані та орнаментовані обрамлення, а XIV ст.³⁵ В цей час зустрічається порівняно мало новин, і в дрібній пластичці ще широко користуються зразками домонгольського часу, які нерідко спрощуються і навіть спотворюються через значний занепад пластичної майстерності³⁶. Не маючи можливості дослідити особливості пластичного рішення та окремі деталі зображень на цих іконках, ми не маємо й підстав для встановлення будь-яких їх зв'язків з південноруським колом дрібної пластики, за виключенням сюжету і композиційного типу.

Цікавим є екземпляр бронзової іконки з зображенням кінних Бориса і Гліба, виявлений серед інших іконок, знайдених у Білорусії, і опублікований Л. В. Алексеевим³⁷. Композиційний тип той же, що і в розглянутих вище пам'ятках. Обрамлення у вигляді прямолінійної нижньої частини, бічні сторони, злегка нахилені до середини, переходять у

заокруглення верхньої частини, погана якість лиття та примітивне пластичне виконання дають підставу віднести іконку до кінця XIII—початку XIV ст. Іконки з іншими сюжетами у подібному виконанні та в такому ж обрамленні відомі як у публікаціях³⁸, так і в музейних збірках³⁹. Вони датуються тим же часом.

Розглянуті вище іконки «квадратного» варіанта з зображенням кінних Бориса і Гліба та датовані післямонгольським часом не мають прорізного тла, але в їх пластичному вирішенні помітне тяжіння до більш чіткого виділення фігур з тла. Суцільне тло в цій композиції, слід гадати, — явище більш пізње: перехід від прорізного тла до суцільного почався, очевидно, в другій половині XIII ст. Безпосередньою причиною такого явища був занепад техніки лиття у цілому ряді ремісничих центрів. Він виявився, зокрема, в погіршенні якості форм для лиття. Як наслідок цього тло цілком заливалося металом. На прикладі іконок з іншими сюжетами⁴⁰ перехід прорізного тла до суцільного простежується цілком доказово. В останній з розглянутих пам'яток лише окремі наскрізні отвори, що випадково виникли при литті, нагадують про наскрізне тло більш раних і досконалих прототипів. Виключення становлять лише нечисленні пам'ятки дрібної пластики з зображенням кінних Бориса і Гліба. Але вони відносяться до «прямокутного» варіанта іконок, які, як свідчать самі пам'ятки, виконувались досвідченими майстрами.



Рис. 5. Іконка з зображенням кінних Бориса і Гліба. Мідь.

Образки з зображенням кінних Бориса і Гліба у «прямокутному» варіанті, датовані часом до XV ст., до нас не дійшли. До XV ст. належать дві мідні іконки. Одна з них опублікована В. І. Лесючевським⁴¹ (рис. 6). Друга знаходилась у збірці О. С. Уварова⁴². Обидві вони з прорізним тлом і мають вузьке прямокутного перекрою обрамлення розміром 10×8 см. За композицією обидві іконки майже однакові, але в пластичному трактуванні простежується дуже значна розбіжність.

Рамка обрамлення першої іконки має плоску чільну сторону, прикрашену простим геометричним орнаментом у вигляді скісних насічок. Вона завершується плоским штифтом з плоскорельєфним зображенням «Нерукотворного Спаса». В цьому обрамленні композиція з двох вершників виконана у низькому рельєфі без тла. У поземі зображені елементи пейзажу (точніше — натяк на них). На рівні шиї кожного вершника з двох боків від обрамлення виступають до середини по горизонталі прямокутні смужки з написами: «Глеб» — зліва; «Борис» — справа. За палеографічними особливостями написи відносяться до середини — другої половини XV ст. Цим часом і слід датувати іконку. Щодо стилю рельєфу, то слід вважати, що модель виконувалася, вірогідно, у домонгольські часи, до того ж в тих колах, де візантійська витонченість особливо цінувалася. Подібно до новгородської ікони (живопис): XIV ст.⁴³, тут вершники їдуть зліва направо паралельно до картинної площини, їх торси повернуті не прямо на глядача і знаходяться у тричвертному положенні, як і дещо схилене обличчя Гліба. Обличчя Бориса повернуте майже в профіль, а погляд спрямований в далечинь, у напрямку руху. В образку помітна і вдало реалізована спроба двопланового розв'язання композиції рельєфу: кінь з Глібом — на першому плані; кінь з Борисом трохи випереджає першого — на другому. На згаданій новгородській іконі вони розміщені навпаки. Проте в цьому образкові більший натяк на двоплановість — фігури знаходяться майже в одній площині. Обличчя вершників, обрамлені кільцями кучерів

спадаючого волосся, відзначаються правильністю і благородством рис. На них вираз мужності та рішучості. Борис з бородою та вусами. Гліб виглядає молодшим і без рослинності на обличчі. На головах у них заокруглені шоломи з конусоподібним шишаком зверху, на яких проходять вертикальні ребра або смужки, але у Гліба шишак гладенький і спереду на ньому рівноконечний візаний хрест. Обидва в пишному одязі та багатому спорядженні. У Бориса в правій руці піднятий меч, лівую, як і Гліб, він тримає вуздечку. У правій руці Гліба спис, на кінці його древка — прапорець, що звужується — військовий значок.



Рис. 6. Іконка з зображенням кінних Бориса і Гліба. Мідь.

Він вказує, що це не просто два вершники, а військові ватажки. За спиною Гліба розвіюється плащ. Багатством та парадністю відзначається й зброя коней з довгими гривами. У поземі зображені трави, листя, чагарники. Ці елементи пейзажу символізують рідну землю, за яку вони ідуть на бій. В правому верхньому кутку зображена «десниця» — свідчення того, що святим-воїнам допомагають «сили небесні». Впевненість постав вершників підкреслюється урочисто-впевненим поступом коней. Все тут проникнуте тою благородною мірою руху, яка має своїм першоджерелом елліністичні традиції у візантійському мистецтві. В зображеній сцені обидва персонажі виїжджають в похід в красивому одязі та в прекрасному військовому спорядженні. Крім

німбів та «десниці» в зображеній сцені нічого «святого» немає. Бориса і Гліба, можливо, і сприймали не стільки як святих, скільки як легендарних захисників Руської землі. Художники прославляли їх, милуючись лицарським виглядом, оспівували красу рідної природи, серед якої зображені вершники, і за яку вони ідуть на смертельний бій.

У такий спосіб деякі релігійні сюжети позбавлялись від іконописності, набували в подібних творах рис легендарно-історичного жанру. Як уже відзначалося, процес жанроутворення на Русі неухильно розвивався, починаючи з такої видатної пам'ятки, як окуття великого турячого рогу X ст. з «Чорної Могили»⁴⁴. Цей процес не обійшов і дрібну пластику, про що свідчить розглянута вище іконка.

Зображення святих-князів Бориса і Гліба належать до числа найбільш улюблених і поширених на Русі як у домонгольський, так і у післямонгольський період. Вони дістали продовження пізніше і на території України. Зображення піших і кінних Бориса і Гліба зустрічаються не лише в творах рельєфної малої пластики. Вони відомі також в живопису⁴⁵ та в мініатюрі. Про їх зображення у вигляді вершників «Іконописний подлинник» не згадує. На думку Н. В. Покровського, яку у нас немає підстав піддавати сумніву, такі зображення з'явилися «під впливом життєвого матеріалу, який ілюструвався мініатюрами»⁴⁶. Розглянуті вище іконки XV ст. нагадують такі мініатюри⁴⁷. Спогади про Київську Русь, про її славу і велич, про її видатних людей, про події, зв'язані з нею, в тому числі і про Бориса і Гліба, які широко шанувалися, дуже довго утримувалися в пам'яті народній. В умовах татарсько-турецьких набігів, жорстокого пригнічення та національно-визвольної боротьби українського народу легендарні захисники руських земель уособлювали в його свідомості силу, яка протистоїть загарбникам і гнобителям, що було цілком зрозуміло за умовами тих часів, коли соціальна та національно-визвольна боротьба обволікалася у релігійну оболонку.

Модель розглянутої ікони XV ст. з зображенням кінних Бориса і Гліба з великою точністю відтворюється в XVI ст. Але при цьому робиться лише одна зміна: між штрифтом для підвішування з зображен-

ням «Нерукотворного Спаса» та обрамленням вміщується зображення «старозавітної Трійці». Іконки з таким доповненням відомі в двох варіантах. В першому зображення «Трійці» майстерно вкомпоноване в коло⁴⁸ (рис. 7), у другому воно вміщене в прямокутник з заокругленими верхніми кутами⁴⁹. Вміщення цього сюжету вірогідно було зв'язане з підвищеним шануванням його в XVI ст. та у подальші часи. Перший із згаданих варіантів виник на південноруських землях, і зображення «Трійці» в колі є точною копією круглого срібного образка XVI ст., який виявлено у Каневі на Київщині⁵⁰. Три ангели, зображені на ньому, — приземкуваті фігури з великими головками, в яких ще помітно відчувається так звана туга романська форма. Проте велика увага до деталей зображення, зокрема трактування зачісок, вказує на значний вплив візантійських традицій, які в південноруських землях утримувались довше і міцніше, ніж у північноруських. Срібний образок XVI ст. двосторонній: на протилежній його стороні є зображення «Розп'яття з предстоячими», якого не відтворено на іконці з Борисом і Глібом. Другий варіант завершення був виконаний, очевидно, в північноруських землях. Форма завершення, можливо, була запозичена з якогось більш давнього зразка дрібної пластики. Перший варіант відомий у двох примірниках⁵¹; другий — в одному. Розглянуті іконки з зображенням Бориса і Гліба не мають на зворотній стороні слідів від будь-якої обробки, що вказує на час їх виготовлення — до XVII ст.⁵²



Рис. 7. Іконка з зображенням кінних Бориса і Гліба. Мідь.

Друга половина XVI — перша половина XVII ст. на Україні — час посилення активності руху народних мас, широкого розгортання національно-визвольної боротьби. Поряд із збройною боротьбою йшла жорстока ідеологічна боротьба за свідомість людей. Події того часу визначили великі зрушення у мистецтві взагалі та в дрібній пластичності зокрема. В ньому помітно посилюється процес подолання архаїчних, візантійських, готичних та інших пережитків. Реальна дійсність висувала нові ідеї. Для їх образно-емоційного виразу старі художні форми і засоби виразності виявилися менш придатними. Звідси інтенсивні пошуки нових. В процесі прогресивного розвитку українського мистецтва цього часу важливу роль зіграли засвоєння досягнень мистецтва Ренесансу та гуманістичні ідеї, що лежать в його основі. Вони були співзвучні новому світосприйманню епохи національно-визвольної боротьби на Україні. З процесу розвитку мистецтва не виключалась велика давньоруська спадщина, досягнення якої в цей час переосмислювалися по-новому, служили вираженню нового змісту на більш високому етапі розвитку.

Яскравішим зразком дрібної пластики, який відбив ідеї нової епохи, є унікальна пам'ятка кінця XVI—першої половини XVII ст. — мідна іконка з зображенням кінних Бориса і Гліба (8,2×10,3 см) (рис. 8)⁵³. Це ще більш видовжений по вертикалі «прямокутний варіант». В ньому з усіх аналогічних зразків XV—XVI ст. використані всі основні формальні особливості: обрамлення, штифт, композиція, іконографія, персонажі, постави, деталі, наліси. Але типаж, пластичне трактування, образне рішення, орнамент обрамлення вже інші. Завдя-

ки цьому весь твір наповнюється новим змістом і сприймається по-іншому. Спорядження і озброєння святих-воїнів начебто таке саме, що і в ранніших подібних іконках, але в той же час характер його та елементи композиції, завдяки іншому пластичному виконанню, також інші. Все тепер виглядає більш просто, відзначається значно меншою витонченістю, рафінованістю. У своєрідній декоративності і простоті, у підвищеній виразності помітно відчувається вплив народного мистецтва. Але особливо характерні обличчя святих-князів. Вони



Рис. 8. Іконка з зображенням кінних Бориса і Гліба. Мідь.

надзвичайно індивідуальні й типові для типових обставин епохи національно-визвольної боротьби українського народу. Це вже не попередні благородні князівські «лики» з тонкими рисами, сповненими підвищеною мужністю та витонченістю. Тут вони грубуваті, але виразні. Це обличчя простих людей, які начебто вихвачені безпосередньо з реальної дійсності. Більш того, вони настільки індивідуальні, що здаються портретними. На них лежить відбиток суворої рішучості перед лицем грізних подій. Крім німбів і «десниці» вони позбавлені будь-яких атрибутів «святості». Вершники сприймаються вже не як легендарні захисники руської землі, а як реальні безпосередні й зовсім незнатні учасники народно-визвольної боротьби, якою була до країв наповнена дійсність того часу. Традиційна ідейно-художня концепція твору просякнута змістом нової епохи.

Палеографічні ознаки написів підтверджують наведене вище датування пам'ятки.

Певний інтерес викликає орнаментация обрамлення. Його внутрішні й зовнішні краї облямовані тонким «шнурочком», а розміщений між ними орнамент складений з мотивів, обриси яких узагальнено відтворюють металеві елементи поясного набору XVI—XVII ст.⁵⁴

Зіставляючи цю пам'ятку з іншими того ж часу, можна пересвідчитись, що аналогічні образи, взяті з живої дійсності і виконані з такою ж народною безпосередністю, відомі нам на кахлях та інших творах українського декоративно-прикладного мистецтва XVI—XVII ст.

Борисоглібська тематика, безсумнівно, виникла на київському ґрунті. Саме тут відбулися відомі історичні події, наслідком яких була канонізація Бориса і Гліба. Можна твердити, що їх образи в літературі, живописі, дрібній пластиці вперше відбилися тут же в Києві, але значно раніше, ніж вони, як і сам культ святих-князів, почали поширюватись по всіх руських землях і навіть за їх межами. Пройшовши історично зумовлений шлях розвитку, ці образи в малій пластиці на різних етапах набули сучасного розуміння та значимості.

¹ *Абрамович Д. И.* Життя святих мучеников Бориса и Глеба и службы им. — Пг., 1916.

² *Лесючевский В. И.* Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства. — СА, 1946, вып. 8, с. 233.

³ Там же, с. 231.

⁴ Там же, с. 232.

⁵ Там же.

⁶ *Рибаков Б. О.* Київські колти і віли-русалки. — В кн.: *Слов'яноноруські старожитності*. К., 1969, с. 93.

⁷ *Лесючевский В. И.* Указ. соч., с. 233.

- ⁸ ЛДМУОМ, інв. № 111—600.
- ⁹ *Алексеев Л. В.* Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель: Кресты и иконки Белоруссии. — СА, 1974, № 3, табл. I, фиг. 1.
- ¹⁰ *Петров Н. И.* Альбом достопримечательностей музея Киевской духовной академии. — Киев, 1915, вып. 4/5, № 6, 8.
- ¹¹ *Алексеев Л. В.* Указ. соч., с. 206, рис. 1, фиг. 1.
- ¹² *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI вв. — М., 1968, с. 9, табл. 1.
- ¹³ *Алексеев Л. В.* Указ. соч., с. 206.
- ¹⁴ *Загорюльский Э. М.* Раскопки из Копыси. — АО 1972 года. М., 1973, рис. на с. 359, фиг. «б».
- ¹⁵ История русского искусства: В 13-ти т. — М., 1955, т. 3 с. 202—204.
- ¹⁶ *Ханенко Б. И. и К. Н.* Древности русские. — Киев, 1900, вып. 2, табл. XXII, № 256/257.
- ¹⁷ *Николаева Т. В.* Указ. соч., табл. 4.
- ¹⁸ ЛДМУОМ, инв. № 11 979. Знаядена в с. Сасмушин на Буковині.
- ¹⁹ История русского искусства, т. 2, с. 280; *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода. — М., 1947, с. 132, табл. 136; *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика: Новгород и Центр. Русь XIV—XV веков. — М., 1978, табл. 15.
- ²⁰ *Алешковский М. Х.* Русские глеборисовские энколпионы 1072—1160 гг. — В кн.: Дневнерусское искусство. М., 1972.
- ²¹ Там же.
- ²² *Апатов М. В.* Всеобщая история искусств. — М., 1955, т. 3, рис. 3.
- ²³ *Тундурски В.* Църковен историко-археологически музей, София. — София, 1973.
- ²⁴ Собрание Б. И. и К. Н. Ханенко. — Киев, 1899, вып. 1, табл. IV, № 47.
- ²⁵ *Гульдман В. К.* Памятники старины в Подолии. — Каменец-Подольск, 1901, с. 17—18; *Сецинский Е.* Музей Подольского церковно-археологического общества. 2. Опись предметов старины. — Каменец-Подольск, 1909, с. 22. Місцезнаходження пам'ятки в даний час невідоме.
- ²⁶ Киевлянин, 1850, с. 8.
- ²⁷ *Энгельс Ф.* Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 21, с. 314.
- ²⁸ Музей народної архітектури й побуту УРСР, м. Київ.
- ²⁹ *Рындина А. В.* Об одной группе каменных икон XIV в. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1975, с. 236.
- ³⁰ Зберігається у Державній Третяківській галереї в Москві. Оpubліковано в кн.: Історія українського мистецтва: В 6-ти т. — К., 1967, т. 2, іл. 64.
- ³¹ Державний російський музей, інв. № 10 354. Оpubл. в кн.: *Лесючевский В. И.* Указ. соч., рис. 5, фиг. 4.
- ³² *Порфиридов Н. Г.* Об одной группе древнерусских медных литых изделий. — СГРМ, 1959, 4, с. 54.
- ³³ *Тищенко О. Р.* Походження поліхромних керамічних рельєфів із Стариці та Дмитрова. — Археологія, 1977, 24, рис. 2; Кахля з Луцького історико-краєзнавчого музею, інв. № 11—113.
- ³⁴ *Покровский Н. В.* Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии. — Спб., 1909, с. 28, табл. VIII, № 16, 27, 32.
- ³⁵ *Порфиридов Н. Г.* Указ. соч., с. 54.
- ³⁶ *Рыбаков Б. А.* Ремесло древней Руси. — М., 1948, с. 614—615.
- ³⁷ *Алексеев Л. В.* Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель: Кресты и иконки Белоруссии. — СА, 1974, вып. 3, табл. I, I.
- ³⁸ Собрание Б. И. и К. Н. Ханенко, 1899, вып. 1, табл. IX, № 109; Там же, 1900, вып. 2, табл. XXXI, № 349; Історія українського мистецтва, т. 2, іл. 63.
- ³⁹ ЛДМУОМ, інв. № 16 463 (образок двосторонній); № 16 462 (одна стулка).
- ⁴⁰ Мідна іконка «Авраам, Исаак, Иаков в раю» з прорізним тлом опубл. в кн.: Собрание Б. И. и К. Н. Ханенко, вып. 2, табл. XXXI, № 349. Така ж іконка із суцільним тлом, але поганої збереженості, знаходиться в збірці ЛДМУОМ, інв. № 16 463; Мідна іконка з прорізним тлом — «Распятие с предстоящими» опубл. в кн.: Собрание Б. Т. и К. Н. Ханенко, вып. 1, табл. IX, № 109. Така ж іконка з суцільним тлом знаходиться в збірці ЛДМУОМ, інв. № 16 462.
- ⁴¹ *Лесючевский В. И.* Указ. соч., с. 245, рис. 6.
- ⁴² *Уваров А. С.* Каталог собрания древностей. Отд. VIII—XI. — М., 1908, с. 82, рис. 65.
- ⁴³ Кінні Борис і Гліб. Новгородська ікона. Новгородський історико-художній музей-заповідник.
- ⁴⁴ *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М., 1974, с. 36.
- ⁴⁵ Крім наведеної новгородської ікони з зображенням кінних Бориса і Гліба, можна вказати і на другу, також новгородську ікону з зображенням піших Бориса і Гліба. Знаходиться у Київському музеї руського мистецтва (№ ж-1). Оpubл. в кн.: Український середньовічний живопис. — К., 1976, № XIII.
- ⁴⁶ *Покровский Н. В.* Указ. соч., с. 28.
- ⁴⁷ Див. напр., мініатюру XIV ст. з зображенням кінних Бориса і Гліба, видану Санкт-Петербурзьким археологічним товариством «Житие Бориса и Глеба XIV века».

⁴⁸ Тищенко О. Р. Українська дрібна пластика XIV—XVII століть. — Образотворче мистецтво, 1978, 3, рис. на с. 30.

⁴⁹ Покровский Н. В. Указ. соч., с. 28, табл. VIII, № 13; Некрасов А. И. Очерки декоративного искусства древней Руси. — М., 1924, рис. 79.

⁵⁰ Собрание Б. И. и К. Н. Ханенко, вып. 2, табл. XXIV, № 302—303.

⁵¹ Один з них знаходиться у приватній збірці в м. Києві, другий — в музеї ікон у Реклінга Узені (ФРГ).

⁵² Перетц В. Н. О некоторых основаниях для датировки древнерусского медного литья. — Л., 1933, раздел IX. Наші спостереження показали, що обробка зворотної сторони металевих ікон абразивом на Україні почалась в XVII ст., обробка напилком дещо пізніше.

⁵³ Приватна збірка, м. Львів.

⁵⁴ Руденко А. Д. Монетно-речовий склад з с. Пекарі. — Вісн. Київ. ун-ту. Сер. історії та права, № 8; Археологія та архівознавство, 1967, вип. 1, рис. 4, д, е, жс.

А. Р. тищенко

Мелкая пластика с изображениями Бориса и Глеба

Резюме

В отличие от других сюжетов мелкой пластики Южной Руси и Украины XI—XVII вв., образцы с изображениями Бориса и Глеба представляют особый интерес потому, что данные персонажи являются конкретными историческими личностями и их имена связаны с историей Киева.

В работе рассматриваются точки зрения нескольких авторов о развитии данного сюжета, даются их оценки. На основе анализа ряда произведений мелкой пластики делается попытка найти истоки иконографии, композиционных типов и пластических образов Бориса и Глеба, проследить процесс их развития с XI по XVII в.

При этом вводятся в научный обиход некоторые неопубликованные памятники с изображением Бориса и Глеба.

А. І. ГАНЖА

Поняття «археологічна культура» в працях В. В. Хвойки

Праці Вікентія Вячеславовича Хвойки¹, присвячені археології Середнього Придніпров'я, являють собою великий внесок в розвиток дореволюційної російської археології, особливо в галузі розробки її методології. Останньому питанню в науковій літературі не приділялось належної уваги, хоча саме вони, безперечно, мають велике значення для висвітлення процесу формування методологічних засад російської археології початку ХХ ст.

Початок розробки методологічної бази археології Росії було покладено на III Археологічному з'їзді (Київ, 1874 р.), зокрема виступами І. Є. Забеліна² та О. С. Уварова³, в яких підіймалися проблеми предмету і завдань археології, розуміння археологічної пам'ятки і визначення археологічного методу⁴. Наступний період в російській археології відзначався великими роботами по нагромадженню археологічних матеріалів. За способами вирішення дослідницьких проблем цей період може називатися класичним, бо основний наголос робився на речознавство, тобто опис і систематизацію конкретного археологічного матеріалу. На рубежі ХХ ст. розвивається еволюційний напрям в російській археології, для якого характерно вирішення перш за все завдань хронологічної класифікації археологічного матеріалу і спроба його історичного переосмислення в дусі концепції еволюціонізму⁵. Перша серйозна класифікація такого плану була створена на базі поховальних пам'яток причорноморських степів Д. Я. Самоквасовим в 1892 р.⁶, а найбільш відомим представником російського еволюціонізму