



Г.Ю. Івакін, В.Г. Пуцко

ПАМ'ЯТКИ ПЛАСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА З РОЗКОПОК ВЕРХНЬОГО КИЄВА 1998—2001 рр.

Статтю присвячено пам'яткам художнього ремесла давньоруського часу з розкопок останніх років на території Верхнього Києва.

Дослідження відомих творів образотворчого мистецтва XI—XIII ст., колекція яких поступово збагачується за рахунок нових знахідок, дає змогу дедалі адекватніше оцінити роль давнього Києва в цій галузі. Майже кожна з нововіднайдених пам'яток потребує своєчасного вивчення і запровадження до наукового обігу. Деякі знахідки навіть здатні змінити загальні уявлення про розвиток давньоруського художнього ремесла з огляду на високу майстерність виконання і належність до певного історико-культурного комплексу, що дозволяє успішно подолати ізоляваність, властиву багатьом цінним пам'яткам, знайденим наприкінці XIX ст. Утім, і сьогодні трапляються випадки, коли твір потрапляє до рук дослідника мало не з казковим «родоводом».

Останні десятиліття виявилися досить багатими на визначні твори середньовічної доби, які відразу посіли місце серед загальновідомих пам'яток. Чи не найбільше привернув до себе увагу монументальний шиферний рельєф з території Михайлівського Золотоверхого монастиря, на якому зображено у вигляді вершника св. Євстахія Плакиду (Івакін, Пуцко 2000, с. 160—168). Знахідка інспірувала чимало розвідок, часом протилежних за висновками. Опубліковано низку кам'яних іконок, частина яких історично пов'язана з Києвом (Боровский, Архипова 1991, с. 119—131; Пекарская, Пуцко 1991, с. 131—158; Пекарская 1996, с. 363—368). Стала можливою більш докладна характеристика київського художнього ремесла початку XIII ст. — періоду його розквіту (Пуцко 1997в, с. 315—326). Нові археологічні матеріали вже залучено до історії української культури.

Наразі потребують спеціальної уваги недавно знайдені твори пластичного мистецтва, виконані місцевими й іноземними ремісниками з каменю та металу. Серед цих знахідок є досить незвичайні.

© Г.Ю. ІВАКІН, В.Г. ПУЦКО, 2005

Кам'яне різьблення. У 1998 р. на території Михайлівського Золотоверхого монастиря, за 30 м на південь від його собору, у заповненні будівлі № 3 кінця XII — першої половини XIII ст., що виконувала господарські або виробничі функції, знайдено чимало різноманітних речей того часу. Серед них також виявлено шліфовану кам'яну сокиру доби енеоліту.

Знахідка розколота, збереглася лише її більша частина (рис. 1, 1, 2). Сокиру виготовлено з надзвичайно міцного каменю (близько 5—5,5 за шкалою Мооса) сіро-зеленого відтінку (Івакін, Чернецов 2002, с. 521—532). Розмір знайденої речі: 5,1 × 3,4 × 2,2 см. Верхня її частина має додаткові отвори та круговий паз для окуття, щоб закріпити металеву оправу для ланцюжка або мотузки (рис. 1, а, б).

Гідним подиву стало те, що обидві сторони прадавнього виробу прикрашено різьбленими зображеннями Богоматері Великої Панагії і св. першомученика і архидиякона Стефана заввишки близько 3,7 см. Іконографічний образ цілком відповідає візантійській мистецькій традиції, жодних відхилень від якої не зафіксовано. Щоправда, голова Богородиці щодо її фігури здається завеликою, але це могло бути успадкованим від певного взірця, адже постать св. Стефана струнка і бездоганна за малюнком, а тому не доводиться зазначену особливість пояснювати індивідуальною манерою майстра. Виконання цих образів, певно, пояснюється бажанням узгодити прадавній амулет з християнським звичаєм. Якоюсь мірою це нагадує нанесення близько 1128 р. зображень хреста з написами на культових Двінських, або Борисових, валунах з метою знешкодження їхнього язичницького впливу чи значення (Рыбаков 1964, с. 26—27, табл. XIV, № 20—22; Пуцко 1996в, с. 57—65). Це ж можна констатувати щодо Роговолодового каменя (дольмена) з написом від 7 травня 1171 р. (Рыбаков 1964, с. 33, табл. XV, 1).

Напевне, можливі й інші пояснення. Зокрема, слід зауважити, що св. Стефан був каменований

за віру в Христа (Діян. VII: 54—60), а пам'ять про нього церква пов'язала зі святом Різдва Христового, коли з великим пієтетом оспівує Воплочення Божого Сина. Це таїнство Воплочення яскраво відтворює образ Богоматері Великої Панагії. Уже з огляду лише на це й зв'язок між означеними зображеннями їхнє поєднання не можна вважати випадковим. У церковній поезії відомий вираз «камінь нерукосічний», пов'язаний саме з Богородицею, адже йдеться про те, що «красугольний отсічеся, Христос, совокупивий разстоящаяся естества».

За візантійським матеріалом, періодом найбільшого поширення образу Богоматері у вигляді Оранти з медальйоном, в якому зображено Христа-Еммануїла, є XI—XII ст. (Кондаков 1915, с. 103—112). Найкращою іконографічною аналогією для київського різьблення є константинопольський мармуровий рельєф XI ст. із Влахернської купальні, перевезений хрестоносцями в 1204 р. до Венеції, де він й досі прикрашає церкву Санта Марія Матер Доміні (Lange 1964, s. 52, taf. 6). Варто також зауважити поєднання цього образу в творах візантійського іконопису з фігурами різних святих, у тому числі й архідиякона Стефана (Sotiriou 1956, fig. 158, 231). Хроніка ченця Звіфальтенського монастиря Ортлиба, складена до 1141 р., сповіщає, що якийсь візантійський володар віддав свою дочку за руського князя, яка повезла з собою різні коштовності та реліквії, серед яких була також рука св. Стефана (Линниченко 1884, с. 67—68). Якщо йдеться про Святополка Ізяславовича, то мощі могли опинитися саме в Михайлівському Золотоверхому монастирі. Проте думка про візантійську дружину князя — Варвару — залишається лише гіпотезою.

Зображення Богоматері Великої Панагії та св. Стефана настільки поширені, а їхня іконографія так уніфікована у візантійському мистецтві, що намагатися довести залежність від конкретних взірців той чи інший твір є майже даремною справою. Досить порівняти зображення св. Стефана на кам'яній сокирі з відомою михайлівською мозаїкою (близько 1108 р.), аби в цьому переконалися (Лазарев 1966, с. 69—71, табл. 59—62). Передусім по-іншому зображено правицю з кадилом. Зауважимо, що зображення св. Стефана у візантійському кам'яному різьбленні не було популярним. Це підтверджує аналіз сюжетів стеатитових іконок. Відзначимо, що відомий лише один твір київського кола кінця XII — початку XIII ст. з напівфігурами Богоматері Замилування і святого архідиякона, помилково означеного у супровідному написі як «Никола» (Николаева 1983, с. 50, табл. 2, 9, № 12).

Кам'яні іконки з постатями Стефана і Миколи стають відомими в Новгороді лише з кінця XIII — початку XIV ст., але вони мають своїм

взірцем київський керамічний образок початку XIII ст. (Пуцко 1996а, с. 152, рис. 1, 9).

Отже, фігури святих, зображені в XII ст. на ритуальній кам'яній сокирі доби енеоліту, цілком імовірно вказують на початок іконографічної традиції. За манерою виконання вони нагадують візантійські ікони-менології з їх фронтальними вишуканими постатями (Sotiriou 1956, fig. 126—143). Слід підкреслити, що різьблені зображення Богоматері Великої Панагії і св. Стефана на кам'яній поверхні виконано не лише майстерно, але й з використанням відповідних виразних засобів. Позначено лише суттєві деталі, а графічно сплосчений рельєф тут став чи не найбільш доречним. Ліворуч від постаті Богоматері розташовано її монограму — MP (інша частина зникла разом з втратою деталі німба, коли розколото камінь); зображення архідиякона супроводжено колончастим написом: СТЕ/ΦΑΝΟΣ, в якому втрачено початок з означенням «святий» за звичайною грецькою формою. У написанні імені застосовано лігатуру AN, з винесенням другої літери вище за першу. З епіграфічних ознак форма літери А стає відомою за датованими написами з останньої чверті XI ст. і, поступово змінюючи пропорції до більш присадкуватих, існує аж до другої чверті XIII ст. Проте іконографія і стиль тут разом з усіма особливостями згаданого напису швидше свідчать на користь першої половини XII ст.

Особливістю обох зображень є те, що їх рельєф не піднімається над поверхнею, а навпа-

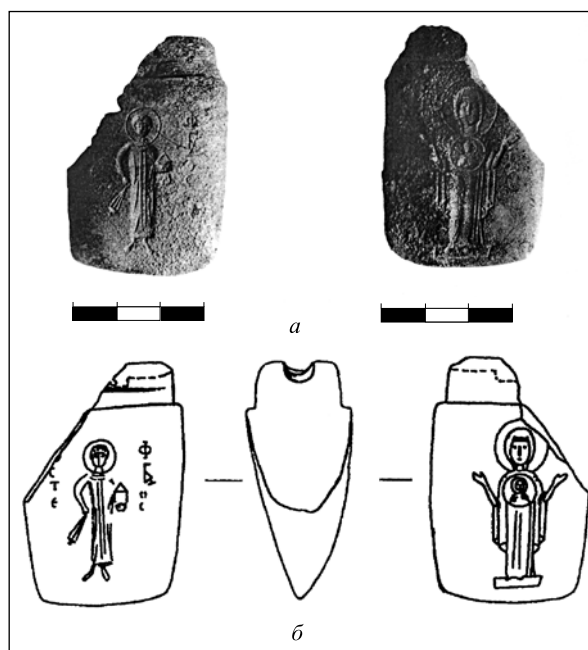


Рис. 1. Енеолітична сокира із зображенням Богоматері Великої Панагії та св. Стефана: а — фотографія; б — малюнок. Київ, Михайлівський Золотоверхий монастир, 1998 р. Перша половина XII ст.

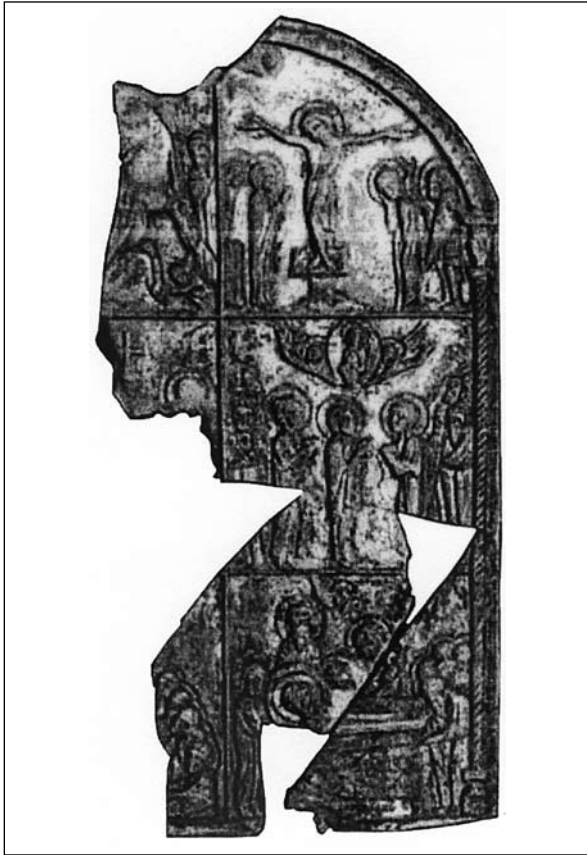


Рис. 2. Іконка-диптих із зображенням композицій з циклу євангельських свят. Київ, вул. Велика Житомирська, 20, 2001 р. Близько 1200 р. Візантія. Сланець, різьблення, позолота, поліхромія

ки, заглиблений, як це властиво гемам. Приклади таких витворів містить, зокрема, середньовічна гліптика, в тому числі візантійська (див.: Volbach 1974, s. 199—204; Ross 1962, p. 94—98, pl. LVII, LVIII; Beckwith 1972, s. 13—14. Fig. 1, 2). Серед відомих речей чи не найцікавішою у цьому випадку є гема з написом Анни (сардонікс Національної бібліотеки в Парижі), яку традиційно датують 1083—1150 pp., хоч і була пропозиція віднести її до початку IX ст. (Wentzel 1968, s. 1—11, taf. 1—111). За стилем вона подекуди наближається до різьблення, знайденого в Києві, хоча є і розбіжності, обумовлені взірцем й індивідуальною манерою майстра. Такою ж мірою обидві ці пам'ятки стилістично близькі до виконаних технікою виїмчастої емалі зображень Марка Печерника на хресті кінця XI ст. (Пуцко 1987, с. 217—229). Проте все це пов'язано зі столичним, царгородським, колом, у належності до якого різьбяра, який виконав зображення на поверхні енолітичної сокири, не доводиться сумніватися.

На початку XII ст. на Русі візантійський майстер виконав відомий суздальський змійовик з яшми з різьбленими композиціями за типом гема (Залесская 1974, с. 184—189; пор. також: Рындина 1972, с. 217—234; Медынцева 1991, с. 134—148).

Твори власне давньоруської дрібної кам'яної пластики до початку XIII ст. не відомі, а пропонувані для окремих речей датування XI—XII ст. виявляються надто довільними (Пуцко 2003в, с. 89—95). Адаже художньої обробки твердого напівдорогоцінного і дорогоцінного каменю не було ще кілька століть. Це не дивно, оскільки не таке вже й велике число відомих візантійських камей і гем, навіть враховуючи їх середньовічні західноєвропейські імітації (Wentzel 1959, s. 9—21; Wentzel 1962, col. 286—293; Wentzel 1975, s. 498—505; Wentzel 1976, s. 903—927).

Під час археологічних розкопок 2001 р. Старокиївської експедиції (керівник І.І. Мовчан) на вул. Великій Житомирській, 20 знайдено фрагментовану іконку (рис. 2) розміром близько 12,8 × 8,8 см, виготовлену зі світлого сланцю трохи блакитнуватою (бірюзовою) відтінку. Товщина кам'яної пластинки становить 0,3—0,6 см (Мовчан, Климовский 2002/1, с. 21—23; Климовський 2001; Архипова 2004, с. 8—11). Твір розколото на кілька фрагментів, які разом утворюють частину диптиха з майже напівкруглим завершенням, площу якого заповнено розташованими попарно в три ряди шістьма композиціями євангельського святкового циклу, а саме: В'їзд до Єрусалиму, Розп'яття, Зішестя в ад (Воскресіння), Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Успіння. Обрамлення виконано у вигляді вузької арки, що спирається на тоненькі кручені колонки зі спрощеними базами і капітелями. Такий розподіл сюжетів, напевно, передбачає на іншій частині диптиха зображення Благовіщення, Різдва Христового, Стрітіння, Богоявлення, Преображення, Воскресіння Лазаря.

Прикладом тут може бути пластинка диптиха XII ст. в Кіті біля Ларнаки на Кіпрі (Kalavrezou-Maxeiner 1985, p. 159—160, pl. 39, № 62). Іконки цієї стилістичної групи досить різноманітні за іконографією, часом з композиціями на одній пластині, на жаль, здебільшого репрезентовані фрагментами, до того ж досить дрібними (Kalavrezou-Maxeiner 1985, pl. 31—43). Ці кам'яні диптихи генетично пов'язані з більш ранніми, X—XI ст., виготовленими зі слонової кістки. Склад і розташування композицій на них іноді інші. Наприклад, витвір з колишньої збірки О.П. Базилевського передбачав послідовність євангельських подій, де створи сприймалися як єдине ціле (Искусство Византии 1977, с. 98, 100, № 585).

Фрагмент знайденої частини диптиха має задовільно збереженими лише розташовані праворуч три композиції: Розп'яття, Вознесіння й Успіння. Рештки трьох інших композицій усе ж дають змогу розпізнати сюжет за характерними деталями.

З відомих стеатитових рельєфів зазначеної групи повний цикл, до того ж доповнений зображенням Христа у славі, містить лише єдина велика

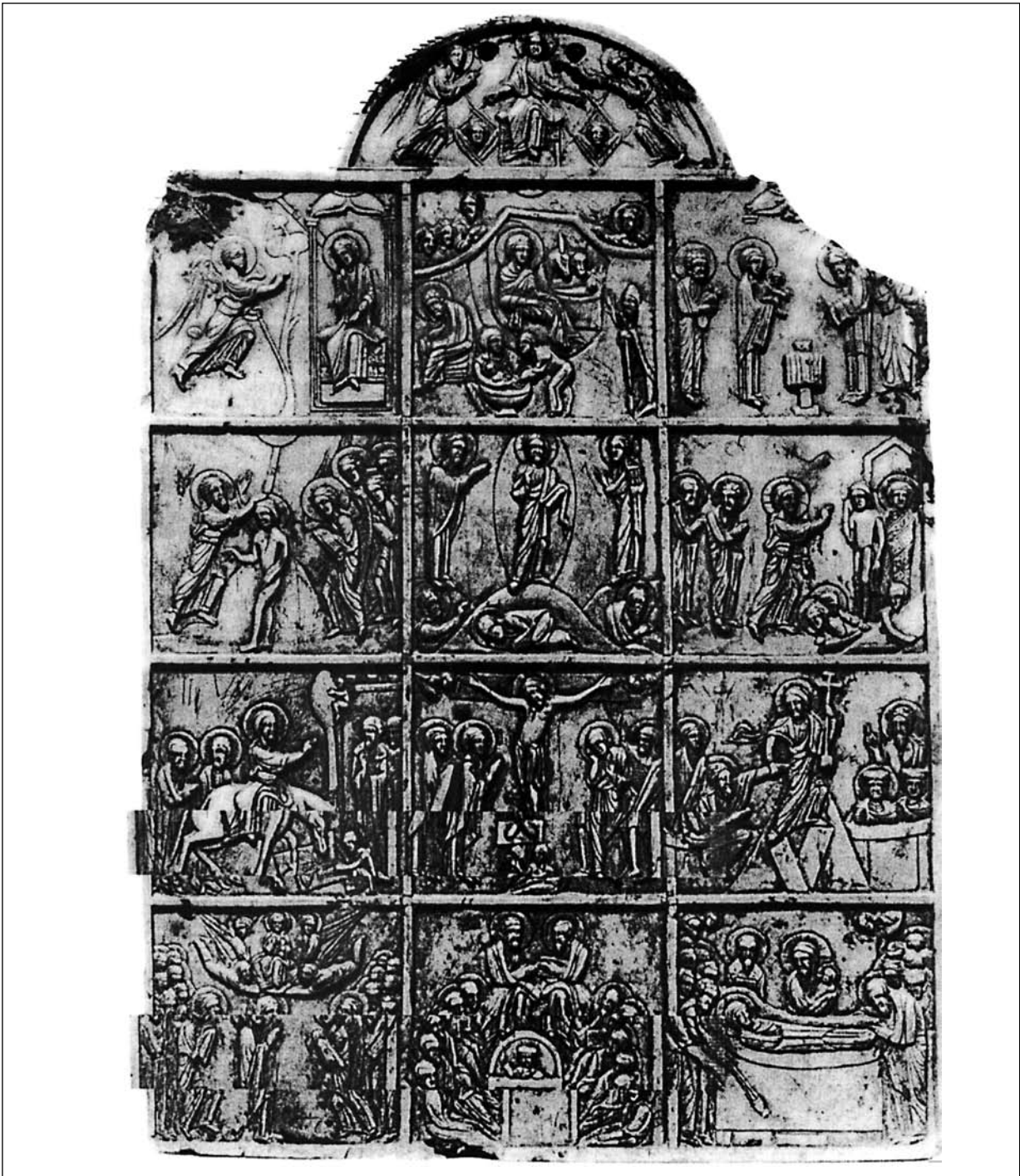


Рис. 3. Ікона із зображенням Христа у славі та циклу євангельських свят. Толедо, соборна скарбниця. Близько 1200 р. Візантія. Стеатит, різьблення

(30,6 × 23,0 см) ікона зі скарбниці собору в Толедо (Kalavrezou-Maxeiner 1985, р. 143—1150, pl. 31—33, № 52). Сюжети її нижньої частини тематично відповідають композиціям київської знахідки, які навіть виконано за тією самою, щоправда, дещо спрощеною у деталях, схемою (рис. 3). Це можна проілюструвати на прикладі будь-якої сцени: майже всюди кількість діючих осіб зменшено, постаті менш вишукані, іноді розташовані з помітним порушенням симетрії у побудові загальної

схеми. Особливо такі відхилення помітні у трактуванні Розп'яття, яке до того ж розташовано в клеймі з незручним абрисом, що, власне, і змушує посунути хрест ліворуч, а також збільшити відстань між фігурами на передньому плані. Подібні особливості притаманні й іншим композиціям. У цілому, фігури з київської знахідки статичні, на відміну від вишуканих та рухливих постатей ікони з Толедо. Художній стиль цього твору наближає його до 1200-х рр., і не виключено, що різьблення також ви-

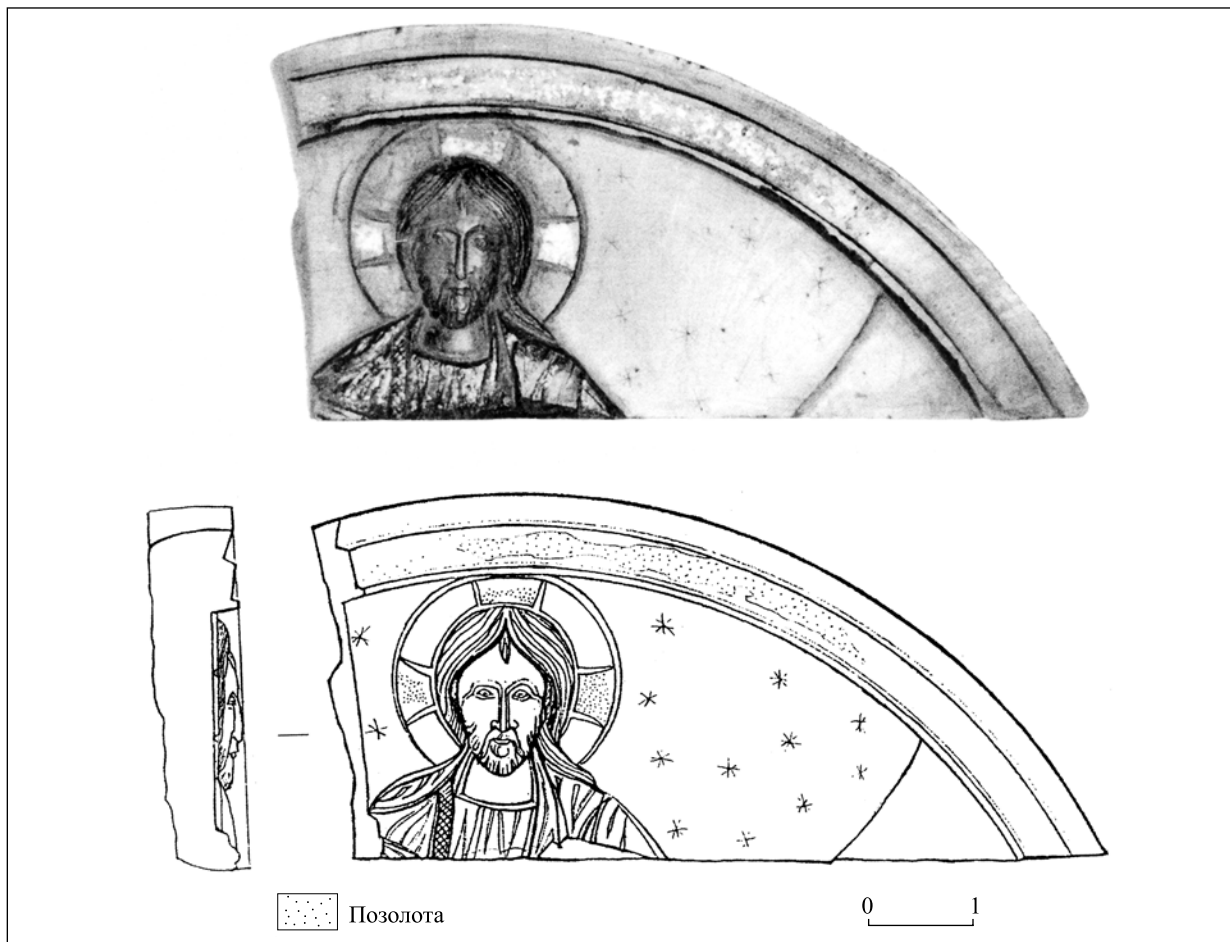


Рис. 4. Іконка з погруддям Христа (фрагмент). Київ, Михайлівський Золотоверхий монастир, 1998 р. Середина XII ст. Візантія. Стеатит, різьблення, позолота, поліхромія

конано вже на початку XIII ст. Твори цього періоду за іконографією і стилем ще майже цілком належать попередньому століттю, точніше — його останній фазі мистецького розвитку. Отже, не виключено, що київська знахідка є витвором грецького ремісника з числа тих, котрі після 1204 р. осіли в Києві. Первісно різьблення було розписано й позолочено, адже поліхромія наближала його до традиційного малярського твору. Вже згадані уламки стеатитових візантійських іконок з темами дванадцяти євангельських свят надто різняться за своїм мистецьким рівнем. Серед них варто відзначити фрагмент розміром $8,0 \times 6,5$ см, знайдений у Берліні, за типом оформлення подібний не лише до іконки в Кіті, але й до недавно виявленої у Києві (Kalavrezou-Maxeiner 1985, р. 160—161, pl. 39, № 63). Тут не йдеться про те, що це могли бути частини одного диптиха, але що вони вийшли з однієї майстерні — цілком імовірно.

Фрагмент ще однієї стеатитової іконки знайдено в 1998 р. на території Михайлівського Золотоверхого монастиря під час дослідження будівлі № 10. Уламок розміром $3,6 \times 7,3$ см становить частину півкруглого завершення іконної пластини завширшки близько 12 см, завтовшки

$0,45—0,6$ см. Твір мав рельєфне обрамлення $0,8$ см завширшки, разом з яким товщина пластини тут становила до $0,85$ см (рис. 4, а, б).

На рівній поверхні вельми ретельно обробленої (на відміну від зворотного боку) пластини знаходиться рельєфне погруддя Христа. Воно майстерно змодельоване, з чудовим розумінням виразності пластичного мистецтва в його елітарному варіанті. Бездоганий малюнок сполучено з вишуканими різьбленням й поліхромією. Обличчя класичного типу, з тонкими рисами, короткою бородою, довгими пасмами волосся, кінці яких відкинута на ліве плече. Голову оточує німб із золоченими кінцями вписаного хреста звичайного візантійського варіанта. Складки хітона і краї гіматія, що вкриває праве плече, лише підтверджують суто скульптурний підхід різьбляра до іконного зображення. Тло, колись, певно, блакитне, рясно вкрите зірками, означеними тонкими врізними лініями, що перетинаються. Одяг і рельєфну смугу обрамлення позолочено.

За характером контуру верхньої частини фігури Христа можна уявити положення розведених рук, якими він неначе благословляє чи увінчує святих. Це дуже давній мотив християнської іко-

нографії, засвідчений, зокрема, мозаїками в Паренцо, базиліку якого завершено в 543 р. (Мирковић 1974, с. 176—177, сл. 43, 44). Сюжет благословення Христом святих воїнів, зображених зі зброєю (списами і щитами), у позі моління, стає відомим за візантійськими моливдовулами і стеатитовими іконками XII ст.: на них переважно зображено Георгія й Димитрія (Банк 1871, с. 46—52). На превеликий жаль, такі рельєфні композиції здебільшого відомі у фрагментованому вигляді (Kalavrezou-Maxeiner 1985, pl. 15, 6, 7, № 5—7, 24a, 25, 26), і твір з Берліна є рідкісним винятком (Kalavrezou-Maxeiner 1985, р. 178—179, pl. 49, № 100). Ще один варіант зображує фронтально репрезентованих святих воїнів з погруддям Христа вгорі (Kalavrezou-Maxeiner 1985, pl. 13—16, № 21, 22, 27, 28). Тут може їх бути двоє, троє і навіть більше, як це вгадується на унікальній фрагментованій іконці з Агари в Грузії, на якій напівфігура Христа, який благословляє обома руками, доповнена зображеннями Богоматері й святих у молінні (Kalavrezou-Maxeiner 1985, р. 113—114, pl. 14, № 23). За поодинокими винятками, такі іконки є творами візантійської пластики XII ст.

Київська знахідка за усіма іконографічними та стилістичними ознаками належить до кращих взірців саме того часу і, безперечно, має царгородське походження. Імовірно також, що вона є частиною композиції благословення двох святих воїнів. З огляду на це виникає ще одне питання: чи не є цей фрагмент частиною тієї самої композиції, що й фрагментоване зображення св. Георгія з давніше знаних київських старожитностей? Останнє, як відомо, має розмір 8 × 5,3 см (Ханенко 1907, с. 33, 44, табл. XXXVIII, № 25; Kalavrezou-Maxeiner 1985, р. 116, pl. 15, № 25). Не доводиться, звичайно, наполягати на цілковитому ототожненні обох фрагментів, тим більше, що фактура кожного з рельєфів обумовлена відповідною іконографією. Зауважимо, що в цілому коло таких виробів не велике. Характер обробки зворотного боку пластини ікони свідчить про первісну наявність металевої оправы, котра повністю його закривала. Якщо брати до уваги спільні риси цього різьблення з творами візантійського іконопису, то його слід датувати, швидше за все, серединою XII ст.

Також у 1998 р. у ямі 2а шурфу № 6 (на відстані 50 м від апсид Михайлівського собору і 22 м на південний захід від корпусу хористів) знайдено уламок кам'яного хрестика, виготовленого з кальцифіру. В ямі та неподалік неї знайдено чимало різноманітних речей XII—XIII ст. Серед них фрагмент круглястої форми діаметром 1,8 см, що є медальйоном — завершенням хреста, з рельєфним погруддям Богоматері, нижче якого видно частину різьбленого німба навколо голови розп'ятого Христа (рис. 5, а, б). Товщина пластинки виробу — 0,4 см, рельєф зображення підіймається

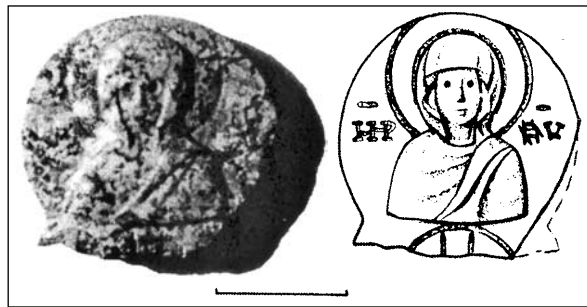


Рис. 5. Фрагмент хреста з погруддям Богоматері. Київ, Михайлівський Золотоверхий монастир, 1998 р. Близько 1200 р. Візантія (?). Кальцифір, різьблення

над поверхнею вгорі на 0,1 см і поступово сходить нанівець. З обох боків погруддя помітні сліди від монограм, але вони майже не читаються. Зворотний бік хрестика ретельно заглажено.

Значимо, що серед кам'яних хрестів із Наддніпрянщини переважають речі з прямими кінцями. Винятки занадто рідкісні, а аналогії відсутні (ГТГ 1995, с. 210—218, № 112—218; Сидоренко 2003, с. 201—206, ил. 1—5). Більш варіативними щодо типології є кам'яні різьблені хрести візантійського ареалу, але і серед них немає подібних (Тотев 1990, с. 48—58). Знахідку певною мірою можна порівняти лише з хрестом (розміром 7,2 × 5,3 см) кінця XII — початку XIII ст. із рельєфним зображенням Розп'яття з погруддями передстоячих і архангелів з колекції Г. Шлюмберже (Тотев 1990, с. 53, обр. 2и). Тут відчутний вплив вельми популярних у ті часи енкалпйонів, яким якраз і притаманні подібні іконографія і стилістичні ознаки. Проте київська знахідка має погруддя Богородиці, розташоване над Розп'яттям. Отже, останнє було без передстоячих. Приклади подібного розташування образу Богоматері відомі на енкалпйонах з фігурами князів Бориса і Гліба (Корзухина, Пескова 2003, табл. 40, 41).

Образ Богоматері, закутаної у мафорій, в іконографічному варіанті — Оранти, зафіксовано ще на монеті візантійського імператора Льва VI Мудрого (886—912). Пізніше така деталь стає властивою зображенню Богоматері Ассунти, з долонями в жесті адорації (Кондаков 1915, с. 64—65, 357—368, рис. I, 203—214). Різьблення знайденого фрагмента можна сприймати як спрощену репліку таких зображень. Подібні зображення виявлено, зокрема, у різьбленні візантійських камей XII—XIII ст. або ж виконаних під їх впливом (Wentzel 1960, s. 88, 90, abb. 11—12; Пуцко 1998б, с. 89—95). Нова київська знахідка за своїм матеріалом не типова для візантійської гліптики, але те, що різьблення створив грецький, досить кваліфікований, ремісник, не викликає жодного сумніву. Стиль, пластичні якості, епіграфічні ознаки монограм Богоматері вказують на першу половину XIII ст. Єдине, що викликає подив, — це спосіб позначен-



Рис. 6. Іконка із зображенням святих Козьми і Даміана. Київ, вул. Володимирська, 1998 р. Перша третина XIII ст. Київ. Сіро-коричневий сланець, різьблення

ня очей дрібнесенькими ямочками. Подібна деталь більш характерна для романської кам'яної скульптури кінця XII ст. (The Year 1200, 1970, р. 34, 36—38, № 41, 43, 45). Таке, на перший погляд, незвичне сполучення елементів простежено у пластичному мистецтві візантійської столиці близько 1200 р., причому елітарного кола. Саме в елітарності цього твору, від якого залишився тільки незначний фрагмент, відмовити дійсно неможливо.

У 1998 р. у межах «міста Ярослава», напроти садиби Софійського собору, практично на розі вул. Володимирської та Софійської, знайдено кілька ремісничих виробів, у тому числі й кам'яну іконку із зображенням святих Козьми і Даміана, яку цілком слушно датовано першою половиною XIII ст. і віднесено до стилістичної групи «майстра Розп'яття» (Архипова, Мовчан 2002, с. 75—87). Цей твір (розмір 4,2 × 3,4 см, товщина пластинки 0,5 см) досить добре збережений. Відбитий лише нижній лівий кут, в інших місцях є невеличкі сколи (рис. 6). Святих лікарів репрезентовано на повний зріст, майже фронтально, з однаковими жестами обличчями, повернутими один до одного. Різьблення виконано в невисокому, добре модельованому рельєфі, з орнаментованими краями плащів, так само як і широких німбів навколо голів. Орнаментовані також сувої у руках святих. Великі за розміром голови наділені юнацькими обличчями та пишними зачісками. До звичайного одягу, тунік і плащів долучено ще широку бинду, спереду прикрашену хрестиками, що начебто наближає її до епітрахілі, але насправді в такий спосіб орнаментовано деталь самої туніки. Романізовані облич-

чя видаються мало не штучно приставленими до невеличких худорлявих фігур з виразними руками і занадто маленькими ступнями ніг, що в цілому відповідає візантійській образотворчій традиції. Стилістично різьблення має порівняно мало спільного з класичними середньовічними творами грецьких майстрів. Значно ближчий за манерою виконання складений з численних рельєфних пластинок диптих-релікварій XIII ст. з дособорної скарбниці у Мдіні на Мальті (Hetherington 1978, р. 811—820; Kalavrezou-Maxeiner 1985, р. 44—45, 130—184, pl. 50—51, № 102). Тут не можна стверджувати про цілковиту подібність, але вона простежується у пророманському забарвленні візантійської основи.

Зображення Козьми і Даміана на цій кам'яній іконці мають мало спільного з їх найдавнішими досить антикізованими образами з мозаїк церков св. Георгія у Фесалоніках (V ст.) та Козьми і Даміана в Римі (526—530), а також базиліки Євфразія у Паренцо (середина XI ст.). Уже на той час у зображенні святих одночасно існують відмінні іконографічні традиції: в одних випадках їх зображено як юнаків, в інших — з бородами або ж різних за віком. Грецькій та латинській іконографії найбільше відомі під цими іменами святі брати з околиці Риму, каменовані в 284 р. (Bibliotheca 1957, р. 126—136; Bibliotheca 1898—1899, р. 297—298). Але також вшановували дві інші пари безсеребренників Козьми і Даміана, які відповідно постраждали в Кілікії за часів Діоклетіана (пам'ять під 17 жовтня) та мирно упокоїлися в Фермані поблизу мезопотамської Аміді (пам'ять під 1 листопада) (Сергий 1876, с. 276, 292). Однак в образотворчому мистецтві не позначали, яких саме з них репрезентовано. Пам'ять про римських мучеників у грецькому церковному календарі вписано під 1 липня. Найранішими зображеннями цих святих у слов'янському мистецтві є вміщені до петель ініціалу глаголицького Асеманієвого євангелія обличчя з короткими бородами (Асеманієво євангеліє 1981, арк. 125 зв.). Так само їх репрезентовано і на грецьких іконах XI—XII ст. у монастирі св. Катерини на Синаї (Sotiriou 1956, fig. 52, 84, 85).

Загальні питання розвитку іконографії святих лікарів висвітлено у фаховій літературі (див.: Vergnet 1923; Rosenthal 1925; David-Daniel 1958; Casanova 1964; Skrobucha 1965; Julien, Ledermann, Touwaide 1993). У мистецтві візантійської іконографічної традиції найбільшого поширення набув уже згаданий тип зображень, що доводить фреска 1125 р. на вівтарному стовпі собору Антонового монастиря в Новгороді (Гордиенко 1975, с. 200—203). Найпопулярнішими були напівфігурні зображення і в пластичних творах, про що свідчать триптих XI ст. зі слонової кістки (зберігається в паризькій Національній бібліотеці) та

двобічна стеатитова іконка (близько 1200 р.) з Переяслава (Skrobucha 1965, s. 42; Пуцко 1997а, с. 20, илл. 4). Проте з XII ст. святих Козьму і Даміана дедалі частіше зображують на повний зріст, як-от у композиції фрески церкви Святих Безсеребренників у Касторії (Skrobucha 1965, s. 26). Невдовзі мотив коронації Христом небесними вінцями мучеників стає наявним у давньоруському мистецтві, про що свідчить бронзова іконка початку XIII ст. з Мінського замчища, відлита з використанням в ролі взірця кам'яного різьблення (Пуцко 1997б, с. 67—68). До цієї самої доби належить мармуровий рельєф другої половини XII ст. у Сан Марко у Венеції з певними ремінісценціями римських взірців. У такому вельми складному контексті київська знахідка посідає досить своєрідне місце, хоч вона ніяк не видається ізольованою від певної мистецької течії, репрезентованою низкою інших пластичних творів.

Знахідка в 1899 р. на Княжій Горі кам'яної іконки Розп'яття, розміром 5,4 × 3,9 см з її оригінальною манерою різьблення стала початком вивчення продукції ремісничої майстерні, вельми поширеної в межах давньоруських земель. Згодом припускалася локалізація цієї майстерні у Києві, де вона могла діяти в першій третині XIII ст. (Николаєва 1983, с. 22, 23, 52, 54—58). Епіграфічний аналіз характерних «квігчастих» супровідних кирилических написів дав змогу говорити про творчі надбання одного майстра, принаймні стосовно п'яти витворів (Медынцева 1991, с. 111—123). Проте дещо всупереч цьому висновку, можна чітко простежити кілька індивідуальних манер виконання, особливо з урахуванням нових відомостей. Ці твори характеризує графічний вигляд рельєфу, поспіль укритего різними орнаментальними мотивами, подібно до зразків фольклорного напрямку балканського малярства.

Продукцію гіпотетичної майстерні репрезентують кам'яні іконки Бориса і Гліба (Солотчинський монастир поблизу Рязані), Дмитрія Солунського (Кам'янець-Подільський), Симеона Стовпника і Ставракія (Новгород), напівфігурного Дмитрія Солунського (Новгород), Богоматері Никопеї з ангелами й Борисом і Глібом. До цього долучилися недавно знайдені Ю.З. Жарновим у Володимирі на Клязьмі іконки Сави Освященого і Плача апостола Петра (Жарнов 1999, с. 165—174); Медынцева 1999, с. 149—158) і фрагменти іконок звідти ж (Седова, Мухина 1999, с. 160—164), а також фрагмент круглої іконки Іоанна Предтечі з Новгорода (Седов, Скрипцова 2000, с. 9—10, илл. 8). Топографія цих знахідок дозволяє припустити, що майстерня була або «мандрівничою», або ж зазначеними містами слід окреслити поширення її продукції.

Супровідний напис, за визначенням, виконано «грецько-київським письмом», бо начебто

«автор написав грецькі слова слов'янськими літерами за своїм розсудом». За епіграфічними ознаками (за С.О. Висоцьким) іконку датовано XII—XIII ст. «припускаючи, що напис міг бути зроблений трохи пізніше» (Архипова, Мовчан 2002, с. 83—84). Проте, здається, немає жодних неузгоджень, які б «розводили» за часом виконання різьблення й напису імен святих, поданих як $\overline{\omega} \Delta \text{гiоcь} \text{к} \overline{\text{з}} \text{ем} \Delta \overline{\omega} \Delta \text{гiоcь} [\Delta] \Delta \text{мн} \Delta \text{нос}$.

Швидше за все, наведені імена ремісник не списував, а перемальовував, не розуміючи слов'янського відтворення грецьких імен за фонетичним принципом. Інакше неможливо пояснити зайві позначення перед «агіос» і відсутність першої літери в імені Даміана. Грецька форма: $\text{O} \overline{\omega} \text{гiоc} \text{K} \overline{\text{о}} \overline{\text{з}} \mu \overline{\alpha} \text{ка} \overline{\omega} \Delta \alpha \mu \overline{\alpha} \nu \overline{\omega} \text{c}$.

У слов'янському відтворенні цих імен відомі різні варіанти: 1) *Козма, Дамн^Δнь* (Остромирове євангеліє, 1056—1057 pp.); 2) *Козма, Дамнан^ъ* (Мстиславове євангеліє, близько 1100 р.); 3) *Козьма, Дьм^{AN}* (кам'яна іконка з Переяслава близько 1200 р.); 4) *Козма, Дамнан^ъ* (Банишке євангеліє /болг./, XIII ст.). Пізніше майже виключно використовували форму «Козма» і лише зрідка — «Козма» (Успенский 1969, с. 151—152). Порівняння напису зі знахідки з цими прикладами дає підстави назвати його грецизованим, що цілком органічно для київського художнього ремесла початку XIII ст. Адже у розвитку останнього важко заперечувати значну роль майстрів, сформованих у візантійському середовищі.

Підкреслимо, що знайдена іконка святих Козьми і Даміана у зазначеній стилістичній групі «майстра Розп'яття» посідає дещо автономне місце. Вона вирізняється більшою подібністю до монументального рельєфу, а звивиста декоративна драпірувальна смуга вказує на певні західні впливи. Фігури не настільки щільно заповнюють площину, як в інших перелічених творах, де також поспіль заштриховано цілі ділянки. Подібно до канви одягу орнаментовано облямівку німбів, що знаходить аналогії в іконках Розп'яття та Бориса і Гліба. Це не можна вважати типом, звичайним для візантійського кам'яного різьблення, хоча він добре відомий на рельєфах X ст. зі слонової кістки. Спрощений варіант цього орнаментального мотиву, який імітує нанизання перлів у вигляді дрібненьких ямочок, з'являється наприкінці XI ст. у західних відтвореннях візантійських оригіналів (Goldschmidt 1918, № 149). Подібний прийом зафіксовано на відомому стеатитовому рельєфі XII ст. із зображенням Костянтина і Єлени з Полоцька — мабуть, найбільш романізованому творі давньоруського пластичного мистецтва (Пуцко 1983, с. 259—264). Отже, іконка з сіро-коричневого сланцю, з вузькою скошеною рамкою і колончастим написом містить лише незначні романські елементи, тому її не можна виключати з візантійсько-київського кола.

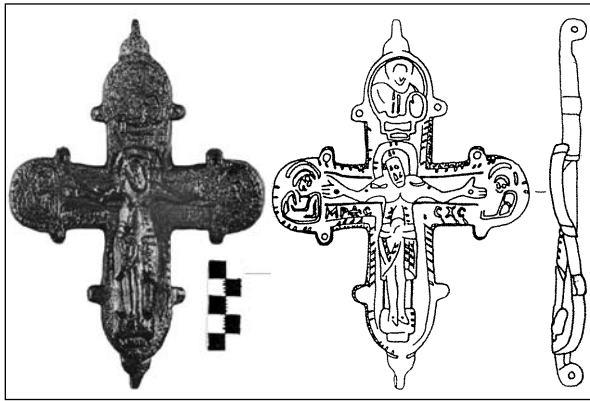


Рис. 7. Хрест-енколпійон (лицьова стулка) із зображенням Розп'яття. Київ, Михайлівський Золотоверхий монастир, 1998 р. Початок XIII ст. Київ. Бронза, литво, різьблення, чернь

Металопластика. У багатому на знахідки 1998 р. на території Михайлівського Золотоверхого монастиря виявлено кілька зразків металевих виробів місцевого походження, а також досить виразний предмет мистецького імпорту. За формальними ознаками ці речі — продукція масового ремісничого виробництва. Але фактор масовості не слід перебільшувати, адже кількість виготовлених речей не надто велика, навіть враховуючи всі на сьогодні відомі примірники бронзових хрестів-енколпійонів. Окрім того, речі часто мають виразно індивідуальний характер додаткової обробки, на що далеко не завжди звертають увагу. Суттєвою ознакою зазначених витворів слід вважати їх оригінальність, на відміну від імітаційних відтворень, які справляють враження ніби стертих від тривалого вжитку, а насправді це нечітке литво за відтиском у глиняних формах. Якісні зразки трапляються досить рідко.

У речовому заповненні кінця XII — початку XIII ст. будівлі № 1 знайдено чільну лицьову стулку хреста-енколпійона розміром $10,1 \times 7,5$ см, відлитого з жовтої бронзи, з рельєфним зображенням розп'ятого Христа й інкрустованими черню погруддями передстоячих і святого воїна (рис. 7). Останнього можна було б ідентифікувати з архангелом Михаїлом (за схематичною аналогією), але не можна розпізнати крил. Праворуч вгорі, на рівні голови, є знак, що нагадує літеру А. Стулка дещо деформована, ймовірно, внаслідок пожежі, що позначилося на стані збереженості зображень, адже не схоже, щоб це був виробничий брак.

Енколпійон належить до типу рельєфно-черневих із заокругленими кінцями-медальйонами та рельєфними зображеннями на стулках Розп'яття і Богоматері Одигітрії, доповненими черневими погруддями передстоячих Богоматері й Іоанна Богослова, архангелів і святих. Початок виготовлення таких хрестів датують кінцем XI ст., а триває воно аж до першої половини XIII ст. —

періоду, на який, здається, припадає переважна більшість знаних примірників київського походження, ареал поширення яких виявився досить значним (Корзухіна, Пескова 2003, с. 101—111, табл. 48—59).

Під час дослідження будівлі № 5, так само у речовому заповненні кінця XII — початку XIII ст., зі слідами пожежі, виявлено цілий бронзовий хрест-енколпійон розміром $10,2 \times 5,6$ см з рельєфними зображеннями (рис. 8). Витвір має чіткий рельєф і добре збережений, без будь-яких пошкоджень. Він належить до продукції київського майстра архаїзованого стилю, який працював на початку XIII ст. і залишив по собі твори, виконані з різного матеріалу, зокрема і подібні енколпійони (Пуцко 1998а, с. 222—229; Пуцко 1998в, с. 317—319, табл. VIII—XII). Для їх іконографічної схеми характерні Розп'яття з передстоячими та архангелами в медальйонах і Богоматір Ассунта з погруддями євангелістів у медальйонах. Зображенням властиві великі голови, виконані в оригінальній манері, для якої за взірць узято ювелірні вироби XI—XII ст. (Cultura 1971, р. 134, cat. 108). Відомо близько 40 примірників енколпійонів, ареал поширення яких пов'язаний здебільшого з Київщиною і Поділлям, деякі знахідки виявлено в Болгарії (Корзухіна, Пескова 2003, с. 212—216, табл. 138—141).

Надзвичайно цікавим виявився знайдений у будівлі № 1, разом зі стулкою енколпійона, стаціонарний хрест розміром $20,0 \times 11,2$ см, завтовшки 2,5 см, з рельєфним зображенням, виготовлений з листової латуні та міді й прикрашений виїмчастою емаллю, від якої залишилися лише фрагменти синього кольору. Незадовільний стан збереженості утруднює мистецтвознавчий аналіз знахідки, але іконографія і орнаментика досить чітко простежуються як з лицьового боку, так і на більшій частині зворотного (рис. 9). Немає жодного сумніву щодо належності виробу до численної та різноманітної продукції французьких лімозьких майстрів, яка була поширена майже в усій Європі (Thoby 1953; Kovacs 1961, р. 155—185). Форма і декор хреста з часом зазнавали повної еволюції. Зокрема, з другої чверті XIII ст. складнішими стають абриси витворів, на кінцях хрестів з'являються накладні фігури (Лапковская 1971, табл. 24). Щоправда, справу датування значно ускладнюють подальше існування спрощеного типу хрестів, хоч із оригінальними орнаментальними мотивами, а також іконографії Розп'яття.

Пропорції й загальна іконографія переконують у тому, що київська знахідка дещо пізніша за хрест майстра Грандмонського вівтаря із Клівленда (1190—1200) (Wixom 1967, р. 105—107, cat. III, 31; The Year 1200, 1970, р. 139—140, cat. 144). Зображення розп'ятого Христа типологічно належить початку XIII ст., про що свідчить рельєфна голова при плоскій фігурі й Божа рука зверху, як

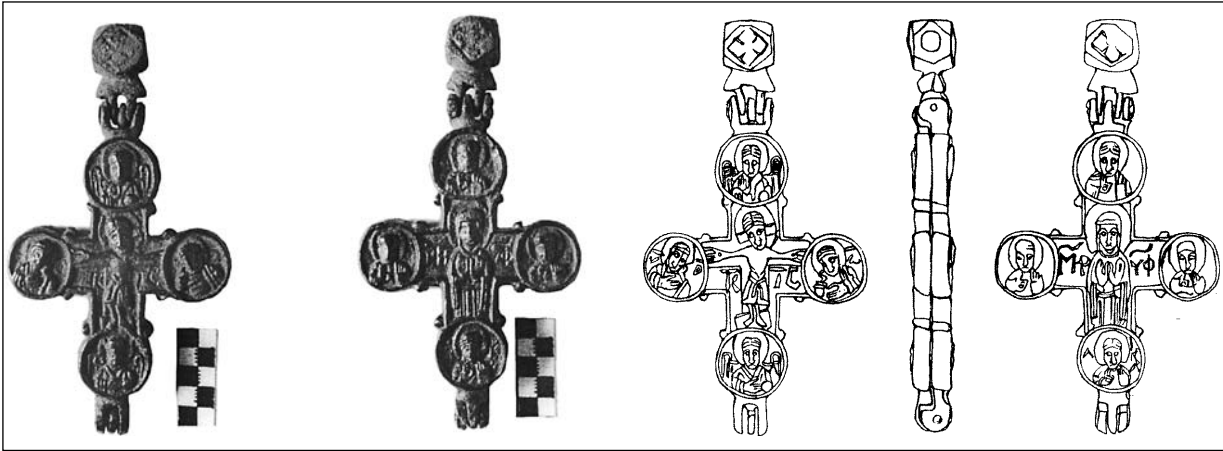


Рис. 8. Хрест-енколпійон із зображенням Розп'яття та Богородиці. Київ, Михайлівський Золотоверхий монастир, 1998 р. Початок XIII ст. Київ. Бронза, литво

ремінісценція раннього взірця, разом з волютами соковитого рослинного орнаменту.

Слід зазначити, що київська знахідка 1998 р. — це перший лімозький стаціонарний хрест, виявлений археологами у Східній Європі. Адже до того були відомі лише відкриті в 1962 р. дві фігурки розп'ятого Христа другої половини XIII ст.: мідна з виімчастою емаллю лімозького виробництва і бронзова — угорського походження (Даркевич 1966, с. 35—36, табл. 22, 2; 11, 5, № 59—60). Певною аналогією до київського хреста є мідний процесійний хрест зі Звержиня на Сані в Польщі розміром 28,7 × 22 см (Parczewski M. 1989, s. 4—12).

Художнє ремесло і мистецький імпорт у давньому Києві

Нагромаджені археологічні матеріали поступово змінюють погляди на виникнення і шляхи розвитку художньої творчості київських ремісників XI—XIII ст. Ця еволюція уявлень неодмінно відбивалася в науковій літературі (див., наприклад: Голубець 1922, с. 98—102; Рыбаков 1951, с. 416—436, 449—453; Рыбаков 1953, с. 233—297). Багато з того, що навіть кілька десятиліть тому здавалося цілком імовірним, сьогодні потребує ґрунтовного переосмислення. Неможливо надалі виходити лише з твердження про високий рівень ремісництва, не беручи до уваги свідчення речового матеріалу, залученого до широкого історико-культурного контексту, поза яким годі намагатися досягнути справжню цінність доробку середньовічних майстрів. Художнє ремесло давнього Києва в своїй елітарній течії мало виникнути і розвиватися значною мірою за прикладом Візантії, часом радикально адаптуючи на місцевому ґрунті чужоземні взірці. Аби адекватно їх сприймати і відтворювати, потрібно було мати все те, що забезпечувала стала класична традиція. Якраз цього тут бракувало, так само як і в численних провінціях самої Візантійсь-

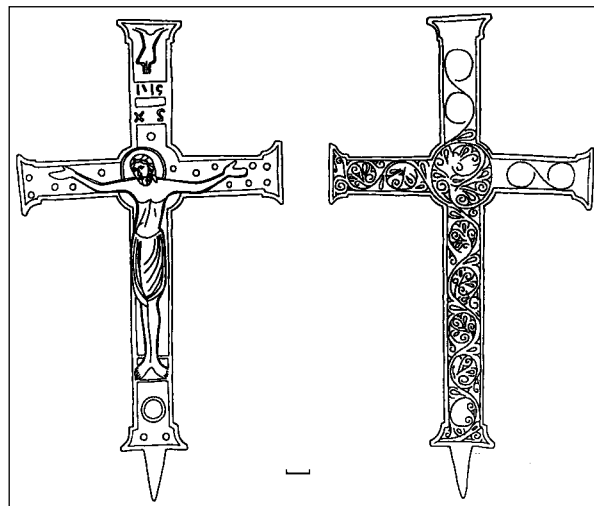


Рис. 9. Стаціонарний хрест із зображенням Розп'яття. Київ, Михайлівський Золотоверхий монастир, 1998 р. Початок XIII ст. Лімож. Листова латунь, золочена мідь, емаль

кої імперії. Проте важливим і позитивним чинником для Київської Русі став процес християнізації на державному рівні з чіткою орієнтацією саме на столичну візантійську культурну спадщину, досить складну для засвоєння. У випадку збереження зразків київського художнього ремесла XI ст. можна було б детально обговорювати витоки самого процесу, який доводиться лише умовно реконструювати за пізнішими виробами, застерігаючи право на неодноразове повернення до цієї проблеми. В іншому випадку належало б обмежитися описом поодиноких речей, як це робили перші аматори старожитностей.

У соборних і монастирських сакристіях Західної Європи виявлено чимало мистецьких коштовностей, результати вивчення яких лягли в основу ґрунтовної праці П. Ласко (Lasko 1972). Каталогізовано твори візантійського пластичного мистецтва (Goldschmidt, Weitzmann 1930; 1934; Weitzmann

1972; Kalavrezou-Maxeiner 1985). Дорогоцінні ювелірні зразки царгородського церковного начиння зібрано в скарбниці собору Сан Марко у Венеції (Il Tesoro 1965; 1972; The Treasure 1984). На цьому широкому тлі мусимо розглядати все, що певною мірою характеризує художнє ремесло стародавнього Києва. Так історично склалося, що церковне начиння Києва XI—XIII ст. майже цілком загинуло: трапляються лише окремі речі чи навіть їх деталі (Ханенко 1902; Рыбаков 1971).

Кам'яні й металеві іконки, а також бронзові хрести-енколпіони — яскраві свідчення особистого благочестя, релігійних та естетичних запитів певних верств тодішнього суспільства. Тут важливо відзначити інколи суттєву адаптацію візантійської моделі, тобто акт власної творчості, що з часом мав посилюватися. Проте основний матеріал для історії художнього ремесла стародавнього Києва надавали скарби з численними ювелірними прикрасами, розподілені на дві великі групи: сховані в XI — на початку XII ст. та між 1170-ми і 1240 рр. (Корзухина 1954). Типологічна і стилістична різниця між ними дуже помітна, але не можна стверджувати, що радикальні зміни мали відбутися саме напередодні 1170-х рр.: до скарбу мусили потрапити й значно раніші вироби. Таким чином, теоретично можна припустити поширення «асортименту» прикрас у хронологічних межах першої половини XII ст. На це, зокрема, вказують декоративні композиції, помітно наближені до книжкової ілюмінації (Пуцко 2002б, с. 398—407). Взагалі ж хронологічне питання залишається проблематичним.

Не завжди можна впевнено визначити, є твір предметом мистецького імпорту чи його виготовлено візантійським ремісником у Києві (на Русі). Щоправда, в останньому випадку варто розраховувати на інші його витвори, що дійсно були, але лише на початку XIII ст. Місцеві ж імітації практично неможливо переплутати з візантійськими оригіналами, що переконливо доводить рельєф-триптих з Рачі в Грузії (Чубинашвили 1970, табл. 80—93). Київське художнє ремесло в своїй образотворчій частині найбільше наближається до царгородських творів лише після 1204 р., коли на Наддніпрянщині з'явилося кілька грецьких столичних висококваліфікованих майстрів, які, власне, і забезпечили місцевому осередку справжній розквіт (Пуцко 1996б, с. 376—390). Нині вже можна говорити про творчу спадщину кількох ремісників початку XIII ст., твори яких вирізняються індивідуальним неповторними рисами (Пуцко 1998в, с. 305—319, табл. I—XII; Пуцко 2002а, с. 276—289). Звичайно, це не поширюється на численні імітаційні копіювання в металопластиці. На превеликий жаль, немає жодних писемних згадок щодо візантійських майстрів початку XIII ст. у Києві, і тому неможливо з'ясувати, чи дожили вони до сумного 1240 р., чи ще раніше повернулися на рідні землі. У фаховій літературі значного поширення набула

часто необґрунтована тенденція до локалізації передусім творів дрібної кам'яної пластики, що призводить до довільних тверджень. Наприклад В. Жишкович досить легковажно зазначає: «Атрибуція багатьох іконок, які віднесені до Новгородона, є не до кінця з'ясованою і не завжди об'єктивною, внаслідок чого багато київських пам'яток зараховано до новгородських» (Жишкович 1999, с. 189). Це хибне в своїй основі твердження, оскільки розвиток новгородського кам'яного різьблення починається тоді, коли київське вже давно занепало (докладніше див.: Пуцко 2003б, с. 141—152). І що найважливіше, згадане твердження абсолютно не підкріплене прикладами переконливої атрибуції зразків — і це не виняток, а звичайна річ для подібних студій. Адже аналіз матеріалу та поділ його на певні групи вимагає наполегливої праці, уваги до численних «дрібниць», виокремлення цілих серій витворів, пов'язаних за своїм походженням з певними культурними осередками. Хоч, звичайно, історична доля могла розкидати ці зразки на велику відстань. З цим не можна не рахуватися. Врешті, доводиться говорити не стільки про те, як саме воно було, скільки про те, як могло бути.

Наявність у давньому Києві мистецького ремісничого імпорту не викликає сумніву, проте визначити його загальні обсяги надто важко, адже доводиться покладатися майже виключно на речовий матеріал. Візантійський імпорт, який, за логікою, мав бути найбільшим, простежується спорадично і здебільшого має елітарний рівень, позаяк переважно призначався для церковного та придворного вжитку. З Візантії та східних країн, а також із Західної Європи до Києва потрапляли мистецько виконані побутові вироби, зокрема металевий посуд (Даркевич 1985, с. 391, 393—399). Нещодавно в Києві знайдено нові зразки речей західноєвропейського походження (бронзовий водолій, мідна чаша першої половини XIII ст.) (Архипова, Мовчан, 2002, с. 76—80). Раніше тут виявлено й інші речі, зокрема бронзовий дзвін XI—XII ст. та лімозьку пластинку від скриньки 1220—1230-х рр. (Даркевич, 1966, с. 10—13). Донедавна була поширена думка, що в давньоруських церквах разом з візантійським використовували і західне начиння, але, як з'ясувалося, останнє у великому обсязі було завезено до Східної Європи лише в XVI ст. (Пуцко, 2001, с. 18—22). За археологічними матеріалами, у храмах вживали лише західні дзвони і свічники (Пуцко, 2003а, с. 47—49). Інакше кажучи, твердити про наявність власне літургічного начиння, виготовленого в країнах Заходу, принаймні поки що, немає надійних підстав, хоча принципово це неможливо виключати, адже будь-який витвір, призначений для богослужіння, мав бути освяченим.

Основні проблеми вивчення київського художнього ремесла XI—XIII ст. органічно поєднані з

питанням побутування насамперед візантійського мистецького імпорту. Йдеться не стільки про звичайні запозичення і впливи, скільки про утворення нової християнської культури поряд з уже існуючими на той час європейськими. Для її належного ро-

зуміння виключно важливу роль відіграватиме залучення нового археологічного матеріалу, подібного до розглянутого, з усіма його прикметами і ознаками, які можуть здатися вельми несподіваними, але врешті-решт знайдуть своє пояснення.

- Архипова С.* Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // Студії мистецтвознавчі. — 2004. — Ч. 3 (7). — С. 7—20.
- Архипова С.І., Мовчан І.І.* Нові знахідки виробів прикладного мистецтва в Києві (за результатами розкопок 1998 р.) // Археологія. — 2002. — № 4. — С. 75—87.
- Асеманиево* евангелие. Факсимилно издание. — София, 1981. — Арк. 125 зв.
- Банк А.В.* Геммы — стеатиты — моливдовулы (о роли сфрагистики для изучения византийского прикладного искусства // Палестин. сборник. — 1971. — Вып. 23(86). — С. 46—52.
- Боровский Я.Е., Архипова Е.И.* Новые произведения мелкой каменной пластики из древнего Киева (по материалам раскопок) // Южная Русь и Византия. Сб. науч. трудов (к XVIII конгр. византинистов). — К., 1991. — С. 119—131.
- Гордиенко Э.А.* Росписи 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде // Памятники культуры. Новые открытия. 1974. — М., 1975. — С. 200—203.
- Голубець М.* Начерк історії, українського мистецтва. — Львів, 1922. — Ч. 1.
- Даркевич В.П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.) // САИ. — 1966. — Вып. Е 1-57.
- Даркевич В.П.* Международные связи // Древняя Русь: Город. Замок. Село // Археология СССР. — М., 1985.
- Жишковиц В.* Пластика Русі-України X — перша половина XIV століть. — Львів, 1999.
- ГТГ.* Каталог собрания. — М., 1995. — Т. I.
- Жарнов Ю.З.* Две каменные иконки домонгольского времени из Владимира-на-Клязьме // РА. — 1999. — № 3. — С. 165—174.
- Залеская В.Н.* К вопросу об атрибуции суздальского змеевика (в связи со статьей А.В. Рындиной «Суздальский змеевик») // Византийский временник. — 1974. — Т. 36. — С. 184—189.
- Ивакин Г.Ю., Пуцко В.Г.* Киевский каменный рельеф с изображением Евстафия Плакиды // РА. — 2000. — № 4. — С. 160—168.
- Ивакин Г.Ю., Чернецов А.В.* Уникальный амулет из раскопок в Киеве // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков. — М., 2002. — С. 521—532.
- Искусство* Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. — М., 1977. — Вып. 2.
- Климовский С.И.* Новые находки каменных иконок в Киеве // Восточноевр. археол. журн. — 2001. — № 3(10).
- Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. — Пг., 1915. — Т. II.
- Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX—XIII вв. — М.; Л., 1954.
- Корзухина Г.Ф., Пескова А.А.* Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI—XIII вв. — СПб., 2003.
- Латковская Э.А.* Прикладное искусство средних веков в Государственном Эрмитаже. Изделия из металла. — М., 1971.
- Линниченко И.* Взаимные отношения Руси и Польши до половины XIV столетия. — К., 1884.
- Лазарев В.Н.* Михайловские мозаики. — М., 1966.
- Медынцева А.А.* Мастерская Тудора // РА. — 1999. — № 3. — С. 149—158.
- Медынцева А.А.* Подписные шедевры древнерусского ремесла: Очерки эпиграфики XI—XIII вв. — М., 1991.
- Мовчан І.І., Климовський С.І.* Звіт про археологічні дослідження Старокиївської експедиції Інституту археології НАН України в м. Києві в 2001—2002 рр. на вул. В. Житомирській, 20 // НА ІА НАН України, 2002/1.
- Николаева Т.В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // САИ. — М., 1983. — Вып. Е 1-60.
- Пекарская Л.В., Пуцко В.Г.* Византийская мелкая пластика на археологических находках на Украине // Южная Русь и Византия. — К., 1991. — С. 131—158.
- Пекарская Л.В.* Неизданные произведения средневековой мелкой пластики в Киеве // Памятники культуры. Новые открытия. 1995. — М., 1996. — С. 363—368.
- Пуцко В.Г.* Крест Марка Пешерника // СА. — 1987. — № 1. — С. 217—229.
- Пуцко В.* Візантійсько-київські керамічні ікони XIII ст. // Берестейська унія (1596—1996). Статті і матеріали. — Львів, 1996а. — С. 145—152.
- Пуцко В.* Константинополь и киевская пластика на рубеже XII—XIII вв. // Byzantinoslavica. — 1996б. — Т. 67. — С. 376—390.
- Пуцко В.* Реликты славянского язычества в христианской Руси // Балканославика, Бр.13-15 (1986—1988). — Прилеп, 1996в. — С. 57—65.
- Пуцко В.Г.* Константинопольские мастера на Руси накануне монголо-татарского вторжения // Россия и Христианский Восток. — М., 1997а. — С. 16—20.
- Пуцко В.* Сярэднявечны бронзавы рэльеф з Менкі // Мастацтва. — 1997б. — № 9. — С. 67—68.

- Пуцко В.Г. Художественное ремесло Киева начала XIII века (по данным археологических находок) // Проблемы славянской археологии. Труды VI Международного Конгресса славянской археологии. — М., 1997в. — Т. I. — С. 315—326.
- Пуцко В.Г. Архаїзуючий стиль у київському художньому ремеслі XIII ст. // Історія Русі-України. — К., 1998а. — С. 222—229.
- Пуцко В.Г. Византийская камея из Ростовского Белогостицкого монастыря // История и культура Ростовской земли. 1997. — Ростов, 1998б. — С. 89—95.
- Пуцко В. Киевское художественное ремесло начала XIII в. Индивидуальные манеры мастеров // Byzantoslavika. — 1998в. — 59. — С. 305—319.
- Пуцко В. Латинская церковная утварь в средневековой Руси // София. — 2001. — № 3. — С. 18—22.
- Пуцко В.Г. Индивидуальная манера резьбы в каменной пластике средневековой Руси // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. — Тверь, 2002а. — Вып. 4. — С. 276—289.
- Пуцко В.Г. Тверские серебряные наручи и книжный орнамент Древней Руси // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. — Тверь, 2002б. — Вып. 4. — С. 398—407.
- Пуцко В.Г. Западная церковная утварь в древнерусском храме // Моск. журн. — 2003а. — № 8. — С. 47—49.
- Пуцко В.Г. Новгородская каменная резьба на рубеже XIII—XIV вв.: становление традиций // Новгородский исторический сборник. — СПб., 2003б. — Вып. 9 (19). — С. 141—152.
- Пуцко В.Г. Русские ранние каменные иконки (к вопросу о начале художественной резьбы малых форм) // Уваровские чтения IV. — Муром, 2003в. — С. 89—95.
- Рыбаков Б.А. Прикладное искусство и скульптура. // История культуры Древней Руси. Домонгольский период. — М.; Л., 1951. — Т. II. — С. 416—436, 449—453.
- Рыбаков Б.А. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков // История русского искусства. — М., 1953. — Т. I. — С. 233—297.
- Рыбаков Б.А. Русские датированные надписи XI—XIV веков // САИ. — М., 1964. — Вып. E I-44.
- Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. — Л., 1971.
- Рындина А.В. Суздальский змеевик // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. — М., 1972. — С. 217—234.
- Седова М.В., Мухина Т.Ф. Новые находки мелкой каменной пластики во Владимире // РА. — 1999. — № 3. — С. 160—164.
- Седов В.В., Скрипцова Е.В. Закладка окон Николо-Дворищенского собора в Новгороде в начале XIII в. // Новгородские древности. — М., 2000. — Вып. 5. — С. 9—16.
- Сергий архимандрит. Полный Месяцеслов Востока. — М., 1876. — Т. II.
- Сидоренко Г.В. Коллекция крестов-«корсунчиков» В.Е. Гезе — И.С. Остроухова в собрании Государственной Третьяковской галереи // Ставрографический сборник, кн. 2: Крест в Православии. — М., 2003. — С. 201—206.
- Тотев К. Стеатитови кръстове от Средновековна България // Археология. — 1990. — Кн. 3. — С. 48—58.
- Успенский Б.А. Из истории русских канонических имен. — М., 1969. — С. 151—152.
- Ханенко Б.И. и В.Н. Древности Приднепровья. — К., 1902. — Вып. 5.
- Ханенко Б.И. и В.Н. Древности Приднепровья. — К., 1907. — Вып. 6.
- Чубинашвили Г.Н. Рачинский триптих из слоновой кости // Чубинашвили Г.Н. Вопросы истории искусства. Исследования и заметки. — Тбилиси, 1970. — Т. I. — С. 206—235.
- Beckwith J. A Byzantine Gristal and a Little Gold // Festschrift für O. Demus zum 70 Geburtstag (Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. Bd. 21). — Wien, 1972. — S. 13—14.
- Bibliotheca hagiographica graeca. 3-ème éd. t. I. — Bruxelles, 1957. — P. 126—136.
- Bibliotheca hagiographica latina, antiquae et mediae aetatis. — Bruxelles, 1898—1899. — Т. I.
- Casanova M. Cosma e Damiane. Iconographia. (Bibliotheca Sanctorum. T. IV). — Roma, 1964.
- Cultura bizantină în România. — București, 1971.
- David-Daniel M. L'icôno-graphie des Saints-Medecins Côme et Damien. — Lille, 1958.
- Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII Jahrhunderts. Bd. I: Kästen. — Berlin, 1930; Bd. II: Reliefs. — Berlin, 1934.
- Goldschmidt A. Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. — Berlin, 1918. — Bd. II.
- Hetherington D. Byzantine Steatites in Possession of the Knights of Rhodes // Burlington Magazine. — 1978. — № 120. — P. 811—820.
- Julien P., Ledermann F., Touwaide A. Cosma e Damiano. — Milano, 1993.
- Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite (Byzantina Vindobonensia. Bd. XV). — Wien, 1985.
- Kovács É. Croix limousines en Hongrie // Acta historiae artium. T. VII. — Budapest, 1961. — P. 155—185.
- Lasko P. Ars Sacra. 800—1200. — Harmondworth, 1972.
- Lange R. Die byzantinische Relieffikone. — Recklinghausen, 1964.
- Мирковић Ј. Мозаици Ђуфразијеве базилике у Поречу // Мирковић Ј. Иконографске студије. — Нови Сад. — 1974. — С. 176—177.

- Parczewski M.* Krzyż ze Zwierzynia // *Połoniny '89. Informator krajoznawczy.* Wyd. I. — Warszawa, 1989. — S. 4—12.
- Pucko W.* Połocki relief steatytowy i problem zachodnich wpływów w sztuce ruskiej XII wieku // *Biul. historii sztuki.* R. XLV. — 1983. — № 3/4. — S. 259—264.
- Ross M.C.* Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. — Washington, 1962. — Vol. 1.
- Rosenthal I.* Wunderheilungen und ärztl. Schutzpatrone In der bildenen Kunst. — Leipzig, 1925.
- Skrobucha H.* Cosmas und Damian. — Recklinghausen, 1965.
- Sotiriou G. et M.* Icones du Mont Sinai. — Athines, 1956. — T. I.
- II *Tesoro di San Marco.* I. La Pala d'Qro. — Firenze, 1965.
- II. II *Tesoro e il Musee.* — Firenze, 1971.
- Thoby P.* Les croix limousines de la fin du XIIe siècle au debut du XIVe siècle. — Paris, 1953.
- The Treasury of San Marco, Venice.* — Milan, 1984.
- Vergnet J.* Essai iconographique sur les Saints Côme et Damien. — Paris, 1923.
- Volbach W.F.* Geschnittene Gläser und Gemmen des frühen Mittelalters // *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für H. Wentzel zum 60. Geburtstag.* — Berlin, 1974. — S. 199—204.
- Weitzmann K.* Ivories and Steatites. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. — Washington, 1972. — Vol. 3.
- Wentzel H.* Die byzantinischen Kameen in Kassel. Zur Problematik der Datierung byzantinischer Kameen // *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für O.H. Förster.* — Köln, 1960. — S. 88—90.
- Wentzel H.* Datierte und datierbare byzantinische Kameen // *Festschrift Fr. Winkler.* — Berlin, 1959.
- Wentzel H.* Glittica // *Enciclopedia Universale dell'Arte.* Vol. VI. — Venezia; Roma, 1962. — Col. 286—287, 289—293.
- Wentzel H.* Intaglio // *Reallexikon zur bysantinischen Kunst.* — Stuttgart, 1975. — Sp. 498—505. — Bd. 1.
- Wentzel H.* Kameen // *Reallexikon zur bysantinischen Kunst.* — Stuttgart, 1976. — Sp. 903—927. — Bd. 2.
- Wentzel H.* Die Kamee der Kaiserin Anna. Zur Datierung byzantinischer Intaglien // *Festschrift U. Middeldorf.* — Berlin, 1968. — S. 1—11.
- Wentzel H.* Eine Pariser Kamee des 13. Jahrhunderts in byzantinischem Stil // *Etudes d'art français offertes à Ch. Sterling.* — Paris, 1975. — S. 31—39.
- Wixom W.D.* Treasures from Medieval France. — Cleveland, 1967.
- The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art.* — New York, 1970. — Vol. 1.

Одержано 30.03.2005

Г.Ю. Ивакин, В.Г. Пуцко

ПАМЯТНИКИ ПЛАСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ИЗ РАСКОПОК ВЕРХНЕГО КИЕВА 1998—2001 гг.

В последнее время при раскопках на территории Верхнего Киева было найдено большое количество предметов художественного ремесла древнерусского времени. Детальный анализ характера изображения, нанесенного способом резьбы по камню, приемов, использованных мастерами при изготовлении, привлечение широкого круга аналогий найденным вещам позволяют сделать вывод об их принадлежности к византийским ремесленным школам и датировать их концом XI—XIII вв. Предметы металлопластики представлены как изделиями местного производства, так и импортными вещами. Киевское художественное ремесло в своей изобразительной части приближается к константинопольским произведениям только после 1204 г., но это не распространяется на многочисленные имитации, прослеженные на предметах металлопластики. Основные проблемы изучения Киевского художественного ремесла XI—XIII вв. связаны с вопросами бытования импорта византийских предметов искусства. Речь идет не столько об обычном заимствовании и влиянии, сколько о формировании новой христианской культуры наряду с уже существующими в то время европейскими.

G. Yu. Ivakin, V.G. Putsko

PLASTIC ART MONUMENTS FROM THE EXCAVATION IN THE UPPER KYIV IN 1998—2001

Lately when excavating the territory of the Upper Kyiv a lot of artistic crafts artifacts of the Ancient Rus' time were discovered. Detailed analysis of the character of images carved in stone, study of the methods applied by the craftsman, engaging a wide range of analogies make it possible to draw a conclusion regarding their attribution to Byzantine handicraft schools dating from late 9th through 13th cc. Repoussage artifacts are represented by both local and imported items. Graphically artistic crafts of Kyiv become close to those of Constantinople only after 1204, but this does not apply to numerous imitations traced among the repoussage artifacts. The most important problems in the study of artistic crafts of Kyiv in the 9th—13th cc. go along with the problems of occurrence of imported Byzantine works of art. The matter involves formation of a new Christian culture parallel with already existing at that time European ones, rather than common adoption and influence.